الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 129 شتاء2007 السنة الثانية والثلاثون

الافتتاحية

باحثون..!!

مدير التحرير

من المألوف أن يعمد كتّاب الدراسات والبحوث والمقالات الفكرية والادبية إلى ذكر مقولات وأشخاص في سياق موادهم، لتأكيد ما يذهبون إليه، أو إغنائه، أو ربما لمقارنته بسواه من أقوال وأفكار..

وفي العادة يُستشهَدُ بالأعلام الذين لهم أثر بارز في هذا الموضوع أو ذاك، تاريخياً أو في الماضي القريب أو الوقت الحاضر، كما توضع مقبوسات من أقوالهم أو كتاباتهم أو أفكارهم في متون النصوص، وهذا أمر مبرر ومفهوم ومفيد، وضروري أحياناً، وفقاً لمادة البحث وموضوع الدراسة والغاية من ذلك..

وتبقى الحال مقبولة إذا ما تحدد الاستشهاد، وجاء في موقعه المناسب، وقدم سنداً للفكرة أو دليلاً على المصدر والقصد أو تأكيداً على ما يقدمه الكاتب..

لكن الإكثار من الأسماء، والمقبوسات، وتكرارها يجعلان في الأمر مبالغة غير مستحبة، ويتركان في المادة وقعاً ثقيلاً يؤثر سلباً على المتلقي، من حيث الإيحاء بالاستعراض، والتعالم، والادعاء.. وتزداد الحال سلبية حين يكاد النص يقتصر على هذه الاستشهادات، ويغيب أو يكاد صوت الكاتب أو رأيه، سوى بعض جمل الاستهلال والربط والإحالات والتعقيب الذي لا يغني...! وقد تتعثر الصياغة هنا وتختلف سياقاتها عن المقبوسات اختلافاً مؤثراً، أو يتحول المقال إلى عرض لمجموعة من الآراء والأفكار دون محاكمة أو مناقشة أو مساءلة...

ويمكن أن يكون الاقتباس مشوّهاً، أو مجتزأً، أو مقحماً، أو منقولاً عن مصدر غير مصدره الأصلي، ولا سيما إذا كان صاحب القول أو الفكرة أو الرأي أجنبياً، مع (الحفاظ) على خطأ الترجمة أو الصياغة إن وجد.. كما يمكن أن تكون المادة مكرورة، والفكرة مستهلكة، ولا جديد في تناولها ولا في إثارتها..

ومن السلبيات أيضاً تناول الكاتب ما يوافقه من آراء، وتجاهل الآراء الأخرى التي يمكن أن تكون أكثر صوابية أو موضوعية أو جِدّة؛ حتى إن كانت الأسماء التي يُتّكأُ على أقوالها أكثر شهرة وسطوة وحضوراً..

ومع كل ذلك يسمى صاحب المادة دارساً أو باحثاً أو ناقداً.. ولا سيما إذا ما قام بجمع (بحوثه) في كتاب أو كتب..

ولا ينسى هذا الدارس أن يختتم نصه بسلسلة من المصادر والمراجع التي تحتاج إلى كثير مما تعدون من أيام وأشهر وربما سنوات، لقراءتها جميعاً أو ترجمتها وتمثلها للعودة إليها واختيار المناسب منها . ويصبح التساؤل عن هذه المصادر وحقيقة استفادته منها مشروعاً..

وبهذا تكتمل الثبوتيات التي تؤمّن لصاحبها مكاناً متميزاً في شتى المواقع الثقافية والمنافذ الإعلامية.. وربما يتبوأ مسؤوليات في المؤسسات الثقافية بأسماء وألقاب.. ويشكل هذا الأمر مساحة مهمة في واقعنا الثقافي، لكنه للأسف يغيب عن متناول النقد والمساءلة الثقافية والأخلاقية.. كالكثير من الحالات المَرضية التي تتفاقم، والإصابات التي تتكرر بالعدوى أو نتيجة لرغبة بالحضور (الثقافي) أو الإعلامي بأية وسيلة وبأقل جهد.. بصرف النظر عن الإمكانية والقناعة والجدوى.. ودون الخوف من متابعٍ أو مقوِّم.. ودون رادع ثقافي أو إنساني..

ولا بد من الإشارة إلى وجود دارسين جادين، وباحثين حقيقيين، ونقّاد موضوعيين تمنعهم كراماتهم من الظهور المجاني، وتحول قاماتهم دون التهافت على النوافذ الإعلامية، ولا تشجع قلة (أسماء الأعلام) في كتاباتهم، وضآلة الاستشهادات في بحوثهم على الترحيب بهم ، ولا يكفي الرأي المعبر عن ثقافة ووعي، والموقف الذي ينبع من أصالة وموضوعية وجدية، والصوت الذي يجهد صاحبه لأن يكون لـه تردداته الخاصة،لقبولهم وإفساح المجال لنتاجهم، في الوقت الذي يفترض فيه أن يكون لهم الحضور المتميز، والدور اللائق، والاحترام والتقدير..

الدعوة متجددة لهؤلاء وأمثالهم ممن يكتبون في "الآداب العالمية"، في انتظار المزيد..



دراسات

علم الكتابة (*grammatologie*) في الفكر التفكيكي العربي المعاصر

قراءة اصطلاحية

بقلم: يوسف وغليسي

تتلازم القراءة والكتابة، في الدرس التفكيكي المعاصر، تلازماً عضوياً كبيراً؛ فلا وجود لهذه بغير تلك. لعل ذلك يكون أجلى وأوضح في كتاب رولان بارت (لذة النص: le plaisir du texte) الذي ينضَحُ عشقاً صوفياً للنص، يترواح بين لذة الكتابة ومتعة القراءة.

فقد عرّف بارت الكتابة (écriture) على أنها "عِلْم مُتع اللغة"[1]، ثم راح يخوض في لذة النص ونص اللذة، متنقلاً بين اللذة (plaisir) والمتعة (jouissance)، معرباً عن ضيق حاد يساوره إزاء لغته الفرنسية التي تعوزها كلمة تزيح الالتباس بين المفهومين[2]، ومتجاوزاً ذلك إلى هذه الاستفهامات التقريرية:

"أليست اللذة متعة محدودة؟ أليست المتعة لذة قصوى؟"[3].

وإذا كان بارت قد هام بالقراءة العاشقة هذا الهيام، فإن جاك دريدا قد فعل بالكتابة أضعاف ذلك؛ إذ أحلها محل السيميولوجيا، وعدَّ اللسانيات جزءاً منها (محاكياً صَنيع دوسوسير حين بشَّر بميلاد السيميولوجيا). فقد وقَف مؤلفاته، وخاصة (de la grammatologie)، على ترسيخ مفهوم الكتابة، والثورة على مفاهيم الكلام والصوت، داعياً إلى إقامة مكتوب الغياب على أنقاض منطوق الحضور، من خلال الدعوة إلى كتابة خالصة (une pure écriture)، تقتل الكلام (Parole)، وتَحُلُّ محله، لأن "موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها"[4] على حد تعبيره.

كما امتدح كثيراً ـ على مدى صفحات عريضة من كتابه هذا لغة الرياضيات، لغة الجبر والهندسة، أو هذه "اللغة الميتة" (langue morte)"[5] كما يقول، لأنها لغة عالمية لا صلة لها بماهية الكلام، ولا حاجة لها بحضور المتكلِّم.

إننا "قد نعترض أحياناً على اعتبار الكلام لباساً للفكر (...) لكن هل كنا نشك في أن الكتابة كانت لباساً للكلام؟"[1].

(1) Roland Barthes: le Plaisir du texte. P. 14.
(2) Ibid, p. 33.
(3) Ibid, p.35.
(4) J. Derrida: De La Grammatologie, p. 444.
(5) Ibid, p. 444.

جعل دريدا من الكتابة موضوعاً لعلمٍ جديد يتناول "معالجة الحروف، الأبجدية، التقطيع، القراءة والكتابة"[2]، ابتغاء "خلخلة كل ما يُلحق مفهوم وقواعد العلمية باللاهوت الأنطولوجي وبالمركزية العقلية والصوتية"[3]. أطلق على هذا العلم مصطلح (grammatologie) الذي جعل منه عنواناً لكتابه، وقد اختلفت ترجماته إلى العربية بين:

- (النحوية)، لدى عبد الله الغذامي[4]، وميجان الرويلي وسعد البازعي[5].
- (علم النحو)، لدى خميسي بوغرارة[6].
- (علمانية النحو)، و(علم النحو)، لدى عبد الملك مرتاض[7] قبل أن يرسو على (علم الكتابة) لاحقاً.
- (دراسة الخطوط)، لدى بسام بركة[8].
- (القَلميّة)، لدى التهامي الراجي الهاشمي[9].
- (النحو ـ لوجيا)، لدى سعيد علوش[10].
- (الغراماتولوجيا)، لدى كل من: هاشم صالح[11]، وكاظم جهاد[12]، وسليمان عشراتي[13]، وبسام قطوس[14]، وعبد الله إبراهيم[15].
- (الكتابة)، لدى فاضل ثامر[16].
- (دراسة الكتابة)، لدى جابر عصفور[17] الذي يصطنعه أيضاً إلى جانب (علم الكتابة الجراماتولوجا) في موقف آخر[18].
- أما (الكتابة) فأهلها كثيرون[19].

---

(1) Ibid, p. 52.
(2) Lexique sémiotique. P. 68.
(3) جاك دريدا: مواقع، ص 36.
(4) الخطيئة والتكفير، ص 52.
(5) دليل الناقد الأدبي، ص 157.
(6) دليل تمهيدي...، ص 47، 53.
(7) أ . ي، ص 22 ، 25.
(8) معجم اللسانية، ص 94.
(9) معجم الدلائلية، اللسان العربي، عدد 24، 1985، ص 170.
(10) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 120.
(11) الفكر العربي المعاصر، عدد 54 . 55، جويلية . أوت 1988، ص 101.
(12) الكتابة والاختلاف، ص 34.
(13) تجليات الحداثة، ع 02، يونيه 1993، ص 108.
(14) استراتيجيات القراءة، ص 28.
(15) معرفة الآخر، ص 131.
(16) اللغة الثانية، ص 47.
(17) عصر البنيوية: 273، النظرية الأدبية المعاصرة: 135.
(18) مجلة (العربي)، ع 448، مارس، 199،ص 79.
(19) منهم: عبد الملك مرتاض (النص والنص الغائب: 15، في نظرية النقد: 91،...)، وحسين خمري (نظرية النص في النقد المعاصر: 46)، ومحمد عصفور (البنيوية وما بعدها: 211)،...

إن المصطلح الأجنبي (grammatologie) مصدَّرٌ بالكلمة الإغريقية (gramma) التي تدل في الأصل على "الحرف" (lettere)[1]، وقد تناقلتها اللغات اللاتينية، ومنها الفرنسية التي دخلتها في نهاية القرن 18 م بالشكل (gramme)، وصارت من لواحق كثير من كلماتها (برقية: télégramme، كتابة مشفرة: cryptogramme، ...)، وكل كلمة تدخل في بنائها هذه اللاحقة الإغريقية، إنما تتضمن معنى "الكتابة: (un écrit)[2]، وحين نضيف إليها اللاحقة "logie" الدالة على معنى "العلم: (science)، تصبح الدلالة الحرفية لكلمة (Grammatologie) هي (علم الكتابة).

وبالعودة إلى جاك دريدا، نلاحظ أنه وقف كتابه الموسوم بهذا المصطلح على موضوع الكتابة، ولم يهتم أصلاً بموضوع النحو (grammaire)، الذي يبدو أنه أوحى إلى البعض بترجمة (النحوية)!، وفي الكتاب إشارتان قاطعتان تدلان على الكتابة وعلمها؛ إحداها تتعلق بالمصطلح حين أورده ــ في القسم الأول من الكتاب ــ مرادفاً لعبارة (علم الكتابة)، ننقلها بلغتها الأصلية:

(la science de l'écriture - la grammatologie - donne..)

ثم أشار في هامش الصفحة إلى أن (الغراماطولوجيا) تُعنى بدراسة "الحروف، والأبجدية، والتقطيع اللفظي، والقراءة، والكتابة"[3].

وأما الإشارة الثانية فتكمن في إحالته على المرجع الإنجليزي الذي يقدم المصطلح بمعنى دراسة الكتابة: "لم تستعمل هذه الكلمة حتى أيامنا هذه ـ فيما نعلم ـ للدلالة على مشروع علمي معاصر، إلا من قبل (I. J. Gelb) في كتابه:

(A Study of Writing - The Foundations of Grammatology) سنة 1952.

ولكن العنوان الجانبي سقط حين أعيد طبعه سنة 1936..."[4].

كل الطرق إذن تؤدي إلى (علم الكتابة) مقابلاً للمصطلح الأجنبي، برغم الإصرار الكبير على (النحوية) لدى صاحبي (دليل الناقد الأدبي) اللذين ينتصران للنحوية بأدلة تراثية، نحيل عليها[5]، دون أن نوافقهما على ذلك!.

يقول كاظم جهاد عن ترجمة هذه الكلمة:

"يترجمها البعض إلى العربية، خطأ، بالنحوية (من النحو)، منقادين إلى ذلك بالـ (غراما) في الكلمة، ناسين أن (الغرامير: علم النحو) إنما سمي كذلك لعنايته بقواعد اللغة. المقابل الأمثل للغراماتولوجيا في العربية (لكن هل يجب البحث هنا عن مقابل؟) سيتمثل في التعبير: علم الكتابة"[6].

ويقول جابر عصفور ـ في انتقاد صريح لنحوية الرويلي والبازعي ـ إنهما "يترجمانه بكلمة (النحوية)، وقوعاً في المعنى الذي قد يخطر على الذهن لأول مرة، حين يسمع المرء عن كتاب عنوانه Of grammatology، فيتوهم توهماً ساذجاً أن الكتاب يرتبط بعلم النحو، قياساً على الأجرومية أو كلمة (grammar) التي تعني النحو وقواعد اللغة، ولكن ذلك في حالة السماع الذي يقترن بعدم قراءة

(1) Dictionnaire Etymologique…, p. 273 (Greffe).

(2) Grammaire Francaise, p. 10.

(3) De la grammatologie, p. 13.

(4) Ibid.

(5) دليل الناقد الأدبي، ص ص 168 . 172.

(6) الكتابة والاختلاف، مقدمة المترجم، ص 34.

الأصل، أو القراءة الجادة بعدم قراءة الأصل، أو القراءة الجادة عنه. أما إذا اطلع المرء على الكتاب في نصه الفرنسي الأصلي (...) فإنه يدرك أن عنوان الكتاب لابد أن يقاس على الكلمة اليونانية الدالة على (الحرف) أو (النقش)، وإلى فكرة ديريدا عن التراتب القمعي القديم الذي جعل الأولوية للصوت المسموع وليس الحرف المكتوب. والواقع أن (الغراماطولوجيا) مصطلح صاغه، أو سكّه، جاك ديريدا كاسم دال على (علم الحروف أو الكتابة) واشتقه من كلمة اللوجوس (logos) اليونانية الدالة على العلم، وكلمة الجرام (gramme) الدالة على الحرف، مشيراً به إلى علم جديد يقضي على مركزية العلة، كما يقضي على التعارض الميتافيزيقي بين الكلام والكتابة، والتفضيل الأولي للكلام أو الصوت على الكلمة المكتوبة"[1].

هذا إذن تأكيد لأفضلية (علم الكتابة) على (الكتابة) وحتى (دراسة الكتابة) بلْهَ (النحوية) و(علم النحو) و(علمانية النحو) و(النحولوجيا).

وأما (القلمية) و(دراسة الخطوط) فإن الحظ التداولي لكلٍّ منهما لا يتجاوز صاحبه الذي ابتدعه!

فليكن (علم الكتابة) المصطلح المفضل، لاسيما وقد دعونا الباحثين العرب (عام 1995)[2] إلى نفض أيديهم من هذا المصطلح للتفرغ إلى مصطلحين مماثلين أوردهما جاك دريدا في الكتاب ذاته، هما: (la graphématique) و (la grammatographie) اللذان "ينبغي أن ينقطعا عن الظهور بمظهر العلم، لأن هدفهما يستوجب الاقتصار على التحديق إلى منظر المعرفة الغراماطولوجية (savoir grammatologique)"[3].

هذا، وقد رأى بعض الدارسين أن اعتداد دريدا الشديد بالكتابة، في بُعدها التدويني، إنما يرتد إلى "ألواح موسى" في الثقافة اليهودية، وأن "إعادة الاعتبار للغرافية يخفي واقعاً انجذابياً نحو بعث الحضارة الكتابية، باعتبارها حضارة الحرف والألواح المكتوبة..."[4] وفق تعبير سليمان عشراتي في دراسته التأصيلية القيمة (التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا).

غير أن الكتابة ـ زيادة على دلالتها التدوينية الخطية ـ اكتسبت دلالة نقدية أخرى، تتعلق بالنص الإبداعي الذي لا ينتمي إلى جنس معين، وإنما تتنوع الأجناس فيه وتتجانس الأنواع، إضافة إلى دلالة أخرى في التصور التفكيكي، لدى رولان بارت خصوصاً في تمييزه بين[5]:

1 ـ نص القراءة أو النص المقروء (readerly text, texte lisible)؛ أي النص المغلق الميت الذي لا يقبل إلا قراءة أحادية استهلاكية.

---

(1) مجلة (العربي)، مارس 1996، ص 79.

(2) انظر رسالتنا: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، ص 275.

(3) De la grammatologie, p. 109.

(4) تجليات الحداثة، عدد 02، 1993، ص 113.

(5) انظر اعتراضنا النسبي على ترجمة هذين المفهومين، في مقدمتنا للترجمة العربية لكتاب: النقد والنظرية الأدبية من 1890، ص 06.

2 - ونص الكتابة أو النص المكتوب (writerly text, texte scriptible)؛ أي نص التعددية القرائية، المفتوح، المتغير، المتجدد باستمرار، الذي يتيح للقارئ أن يعيد كتابته بشكل تأويلي متغير بتغير القارئ أو طقوس القراءة.
ولن نبرح بارت حتى نشير، ثانية، إلى تمييزه بين مفهومين مختلفين للكتابة[1] أحدهما يطلق عليه المصطلح الشائع المعروف لدى الجمهور اللغوي الفرنسي (Ecriture)، أما الثاني فيولد له كلمة لا عهد للفرنسية بها هي (écrivance). ينصرف المفهوم الأول إلى الكتابة الإبداعية بمواصفاتها الإنشائية والتعبيرية، بينما ينصرف الثاني إلى أساليب كتابية أخرى (علمية، سوسيولوجية،..) تتخذ من اللغة وسيلة لتقرير غاية ما.
يسمي بارت من يضطلع بالمهمة الأولى (Ecrivain)، أما من يقوم بالمهمة الثانية فيطلق عليه تسمية جديدة لا سابق للقواميس الفرنسية بها هي (écrivant).
وقد استعصى على كثير من العرب المعاصرين أن ينقلوا كلمتي بارت الجديدتين (écrivant)، (écrivance) إلى العربية[2]، بينما انفرد عبد الملك مرتاض بنقلهما إلى (الكتبوب) و(الكتبة)[3]، تمييزاً لهما عن (الكاتب) و(الكتابة). وهو صنيع مقبول، في غياب المصطلح المفضل، لأنه يحاكي اللغة النقدية العربية القديمة التي كانت تميز (الشعرور) عن (الشاعر).
مع أننا قد نؤاخذ مرتاضاً بما فعل؛ على أساس أن نسبة الكتبوب إلى الكاتب (والشعرور إلى الشاعر) هي نسبة الرديء إلى الجيد داخل النمط الكتابي الواحد، أما الوضع لدى بارت فمختلف قليلاً، لأنه متعلق بنسبة نمط كتابي (علمي مثلاً) إلى نمط كتابي آخر (أدبي)، قد يكونان جيدين معاً (كل في طبقته).
وفي سياق موضوع الكتابة دائماً، نشير إلى أن جاك دريدا كان يصطنع مصطلح (Archi - écriture) للتعبير عن "الكتابة الأصلية أو الأولية التي تشكل شرط الكلام والكتابة بالمعنى الضيق"[4]، وقد تضارب المترجمون في نقل هذا المصطلح إلى العربية[5].

---

(1) درس السيميولوجيا، ص 49.
(2) يترجم سعيد علوش (écrivant) . بـ "المكتتب" (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 107)، أما الـ (écrivance) فيترجمها بعضهم بـ "الكتابة التدوينية" (فؤاد صفا والحسين سبحان في ترجمتهما لذة النص، ص 55)، وأما عبد السلام بنعبد العالي فلم يجد لها مقابلاً لذلك اكتفى برسمها الفرنسي (درس السيميولوجيا، ص 49 . 50)،....
(3) في نظرية النقد: 206، نظرية القراءة: 16،....
(4) البنيوية وما بعدها، ص 226.
(5) نقل المصطلح إلى:
. الكتابة الجامعة (فريد الزاهي، حوارات، ص 13).
. الكتابة البدائية (عبد المقصود عبد الكريم، نظرية الأدب المعاصر، ص 80).
. الكتابة الأصلية (كاظم جهاد، الكتابة والاختلاف، ص 34).
. الكتابة الأصلية أو الأولية (محمد عصفور، البنيوية وما بعدها، ص 226).
. الكتابة البدئية (عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 121).
. الكتابة العليا (أسامة الحاج، التفكيكية، ص 59).

مع الإشارة أخيراً إلى أن التراث العربي قد خصَّ موضوع الكتابة بمباحث ومصنفات (ككتاب الصناعتين ـ الكتابة والشعر ـ للعسكري، وكتاب الخرج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر، وكتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، ...) وإن كان مفهومنا القديم[1] بعيداً عن مفهومنا التفكيكي المعاصر، إذْ كانت تنصرف خصوصاً إلى الكتابة الديوانية؛ قال أبو هلال العسكري: "أما الكتابة فعليها مدار السلطان"[2].

فليس في المقاربة بين هذين المفهومين المتباعدين كبير عناء، كما يريد بعض الدارسين أن يُعنتوا أنفسهم!...

قائمة المصادر والمراجع

أ ـ الكتب العربية:

1 ـ إبراهيم، عبد الله (وآخرون): في معرفة الآخر ـ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1990.

2 ـ بركة، بسام: معجم اللسانية، ط 1، منشورات جروس ـ برس، طرابلس، لبنان، 1985.

3 ـ التوحيدي، أبو حيان: كتاب الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

4 ـ الرويلي (ميجان)، البازعي (سعد): دليل الناقد الأدبي ـ إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2000.

5 ـ العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986.

6 ـ علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

7 ـ الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

8 ـ قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، إربد، الأردن، 1998.

9 ـ مرتاض، عبد الملك: أ ـ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

10 ـ مرتاض، عبد الملك: في نظرية النقد ـ متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، 2002.

---

[1] يراجع أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص ص 329 . 331.

[2] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 136.

11 ـ مرتاض، عبد الملك: النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، شركة النور، الكويت، د. ت.
12 ـ مرتاض، عبد الملك: نظرية القراءة ـ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003.
13 ـ مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001.

ب ـ الكتب المترجمة:

1 ـ بارت رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط 3، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993.
2 ـ بارت رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.
3 ـ بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
4 ـ بولديك، كريس: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.
5 ـ دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.
6 ـ دريدا، جاك: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب، تونس، 1998.
7 ـ دريدا، جاك: مواقع ـ حوارات، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1992.
8 ـ زيما، بيير: التفكيكية ـ دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1996.
9 ـ ساروب، مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة، جامعة منتوري ـ قسنطينة، 2003.
10 ـ ستروك، جون (وآخرون): البنيوية وما بعدها ـ من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.
11 ـ سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.
12 ـ كروزويل، اديث: عصر البنيوية ـ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

ت ـ الكتب الأجنبية:

1- Brathes (Roland): Le Plaisir Du Texte, Seuil, 1973.
2- Drrida (Jacques): De La Grammatologei, Minuit, Paris, 1967.
3- Dubois (Jean) Et Autres: Grammaire Francaise, Larousse, Paris, 1961.

4- Picoche (Jacqueline): Dectionnaire Etymologique De Francais, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1994.
5- Rey – Debove (Josette): Lexique Sémiotique, PUF, Paris, 1979.

ث ـ الرسائل الجامعية:

1 ـ خمري، حسين: نظرية النص في النقد المعاصر ـ مقاربة سيميائية، مخطوط دكتوراه دولة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996 ـ 1997.
2 ـ وغليسي، يوسف: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، مخطوط ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1995 ـ 1996.

ج. الدوريات:

ـ تجليات الحداثة (يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران):
1 ـ العدد 02، يونيو 1993.
ـ العربي (شهرية ثقافية تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت):
2 ـ العدد 448، مارس 1996.
ـ الفكر العربي المعاصر (يصدرها مركز الإنماء القومي، بيروت):
3 ـ العددان 54 ـ 55، جويليه ـ أوت 1988.
ـ اللسان العربي (نصف سنوية تصدر عن مكتب تنسيق التعريب، الرباط):
4 ـ العدد 24، 1985.



شهرزاد في الرواية الفرنسية والعربية

بين رينييه وطه حسين

- دراسة موضوعاتية مقارنة -

تأليف: ماجدة بن عميرة

لا أحد ينكر على كتاب ألف ليلة وليلة مكانته الأدبية بين روائع التراث العالمي، إذ يعد من أهم الكتب الشرقية التي أثارت حولها العديد من التساؤلات والاهتمامات.

ولعل ثراء كتاب الليالي يعود بالدرجة الأولى إلى أنه أحدث ثورة عارمة مسّت العديد من المستويات: السياسية والاجتماعية والفكرية والدينية وحتى الأخلاقية منها. فضلاً على أنه بانوراما فنية تضافرت في صنعها وإخراجها إلى الوجود حضارات وثقافات متنوعة: هندية وفارسية وآخرها عربية. فلخّص بذلك سحر الشرق وعظمة الفكر الإنساني والمخيّلة الشعبية، ودخل الأسطورة من بابها الواسع.

ولعل القارئ اللبيب أيضاً، يدرك لا محالة أن أهم شخصية في الكتاب هي شخصية الراوية "شهرزاد"، وأنها المحور الأساس والقلب النابض لقصص الليالي التي تواترت في سردها وقصها على الملك الثائر "شهريار". فلولا شهرزاد لما كانت الليالي، ولولا الليالي لما سمعنا بشهرزاد، فكوّنا معاً قوة ضاربة وعلامة بارزة على اتحادهما واستدعاء أحدهما للآخر. لقد اقتطعت شهرزاد الإعجاب والتقدير لدرجة التقديس بفعلها البطولي إذ واجهت الرجل والموت معاً، وقدّمت نفسها قرباناً فداء لبنات جنسها، فحافظت بذلك على بقاء الجنس البشري، كما كسّرت المقولة بأن الكتابة والإبداع كانا حكراً على الرجل، فعرفت كيف تستعمل اللغة والحكي في تدجين المتوحش، لتجعل منه إنساناً سوياً.

وهكذا، بدأت الملامح الأسطورية تغزو وجهها، ويصبح اسمها رمزاً للشرق تارة، وللمرأة الخالدة بجمالها وذكائها تارة أخرى، وقد زادتها الأعمال الإبداعية التي استلهمتها أو ميزة منها "صفة الأسطورية". وصارت من أبرز المواضيع المستخدمة في الأدب والفن، فنجدها في أكثر من مجال: الرواية والقصة والمسرح والشعر والرسم والباليه والسينما... كما زاد من غناها وثرائها وانتشارها أن أعطتها ثنائية (الزمان/المكان) صدى واسعاً جعل المبدعين والفنانين على اختلاف اختصاصاتهم الفنية وجنسياتهم وثقافاتهم... يوظفونها في أعمالهم ويحمّلونها رؤاهم وقضاياهم الفكرية والاجتماعية والسياسية، سواء أكان ذلك استنطاقاً للتاريخ أم قراءة للواقع الرّاهن.

بين هنري دو رينييه وطه حسين:

مما لاشك فيه، أن الرؤية التي انبنى عليها توظيف موضوع شهرزاد عند هنري دو رنييه(1) وطه حسين(2)، ارتبطت بكينونة المرأة ووجودها - باعتبارها موضوعاً مشتركاً بين المبدعين ومختلفاً فيه في الوقت ذاته - عبر مسيرة تاريخية طويلة، لعبت فيها المرأة دوراً أساساً في تشكيل أول تجمع إنساني عرفته البشرية، هو المجتمع الأميسي (الأمومي)، حيث "أسلم الرجل قياده للمرأة، لا لتفوّقها الجسدي، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدراتها الخالقة، وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة" (3).

فكانت الأم والحاضنة والمربّية والمنتجة والحرفيّة والمسؤولة الأولى عن سلامة أبنائها وإطعامهم وحمايتهم، وبالتالي المحافظة على حياتهم، حسب ما يراه البعض. والواقع أن الطبيعة وهبت المرأة قدرات ووظائف أهلّتها إلى القيام بتلك الأدوار، ولا غرابة في ذلك، فالأنثى تقوم بتلك الأدوار في جلّ التّجمعات "الحية" كما هو الشأن في التجمعات الحيوانية التي تؤدّي فيها الأنثى دوراً رئيساً.
ولهذا ظلّت طوال هذه المرحلة من التاريخ رمز الخلود والوجود والخصب والاستمرارية، فلخّصت دورة الطبيعة في ذاتها. وفي المقابل، منحها مركزها الاجتماعي ـ باعتبارها رمز القوة والسلطة في المجتمع ـ صلاحية انتساب الأبناء إليها.
ثم حدث الانقلاب التاريخي الكبير، الذي ارتقى من بعده الرجل عرش السلطة. فقلب الأوضاع، وغيّر الموازين، وسنّ القوانين وفق رؤاه وقناعاته، وبدأ حينها عهد جديد سمته الاضطهاد والتسلّط. لكن المرأة التي صنعت التاريخ والحضارة والأسطورة، لم تتوقف يوماً عن كفاحها المستمّر والمستميت، وسعت دوماً للبحث لها عن مكان يستوعبه الرجل.
لم تحاول شهرزاد الخروج عن طبيعة المرأة ودورها الرئيسي الذي جبلت عليه. فكانت في البداية، المرأة المضحية والمنقذة والحاضنة لشهريار. ثم لعبت أمامه دور الضحيّة المنتهكة. وفي الأخير، نجحت في خلق الانسجام والتكامل بينهما. وكأنها عكست السيرورة التاريخية للمرأة عبر المراحل الثلاث التي مرّت بها، وهي: المجتمع الأميسي (شهرزاد) ثم المجتمع الرجولي الأبوي (شهريار)، فالمجتمع المتكامل (شهرزاد + شهريار).
لأجل هذا، اتخذ موضوع شهرزاد لدى الأدباء أبعاداً متعددة لخّصت اهتماماتهم الفلسفية والسياسية والفكرية والاجتماعية... ووظّف هذا الرمز للتعبير عما هو غير مسموح به، لأنه يمسّ المحرّم (السياسة، الأخلاق، السلطة...). كما أنه يعبّر عن الذات والآخر وأحلام كل طرف في محاولة لتغيير هذا العالم الممسوخ الفاقد للقيم والمبادئ، لتخليصه من فوضى الصراعات والطموحات الزائفة، وبعثه عالماً جديداً تدبّ فيه الحياة وتسوده السكينة والهدوء.
سيتّضح من خلال إجراء مقارنة بين توظيف الموضوع في رواية "رينييه" الفرنسية ـ رحلة حب أو تربية على طريقة أهل البندقية ـ (4) ورواية "طه حسين" العربية ـ أحلام شهرزاد (5) جملة من النتائج ارتبط بعضها بالجانب الشكلي وبعضها الآخر بالمضمون. فاتّفقت الروايتان في بعضها واختلفتا في بعضها الآخر.
وإذا تأمّلنا جيداً العملين، ندرك لا محالة أن هناك حضوراً مكثّفاً للجانب الشكلي، يعكس اتفاقاً في بعض عناصره واختلافاً في البعض منها. ولعل أبرزها: الجنس الإبداعي، وعني به الرواية بخصائصها الفنية المختلفة، وبنية العناوين من خلال الأصل وتشكيله بما يتناسب والفرع المنبثق عنه، والعناصر الأسطورية كالشخصيات والرموز والمواضيع.. وسنبدأها بـ:

1 ـ الجنس الإبداعي (الرواية):

انحصر النتاج الأدبي لهنري دو رينييه بين القصيدة الشعرية والرواية، دون غيرهما من أشكال الإبداع الأخرى. وقد لخّص هذان الجنسان تجربته الذاتية ورؤيته الفلسفية تجاه الإنسان والعالم بقراءته للواقع من خلالهما.
في حين كانت نتاج طه حسين أكثر ثراء وتنوعاً، فكتب في القصة والسيرة والرواية والتاريخ... ما عدا القصيدة. وهذا لا يعني أنّه لا يكتب بأسلوب الشاعر، فجلّ أعماله الإبداعية لا تخضع لقانون الكتابة التقريرية، وإن كانت لا تخلو من المباشرة، فهي تخضع مقابل ذلك إلى الكتابة التي تلخّص الأبعاد الإنسانية بكل مستوياتها.
وعليه، يبدو أن الكاتبين يتفقان في كونهما كتبا في أكثر من جنس أدبي، ويختلفان في أن "رينييه" تتّسم كتاباته بنفس شاعري مردّه في ذلك كونه شاعراً قبل أن يكون روائياً. أما "طه حسين" فيطغى على كتاباته الطابع التقريري المباشر، وهذا لا يعني نفي الجانب الفني عن أعماله. لأن النتاج الإبداعي يبقى نتاجاً فنياً إيحائياً بالدرجة الأولى.
ولقد أثّرت الثقافة العربية والإسلامية ثم الغربية في أسلوب طه حسين، فنجده يكتب بأسلوب القدامى "الجاحظ، ابن المقفع، الأصفهاني..." المطّعم بالألفاظ القرآنية، وتخضع بعض جمله إلى خصائص الجمل الفرنسية التي تتميز بالطول مع التقديم والتأخير، وهذه الميزة الأخيرة هي السمة البارزة في أدب "رينييه"، فضلاً على لغته الشعرية الرمزية ذات الإيقاع المتناوب والمنسجم. كما أن جمله يطغى عليها الزمن الماضي الناقص (I'imparfait) المعدّ أساساً للسرد والوصف.
وبالتالي، يمكننا القول إن "طه حسين" يغرف من بحرين (اللغة العربية والفرنسية)، بينما يغرف "رينييه" من بحر واحد هو (اللغة الفرنسية). وعلى الرغم من أن الاختلاف الجذري القائم في استعمال لغتين خاضعتين لأنظمة لغوية متباينة (فرنسية وعربية) إلا أنهما يتفقان من حيث بعض التقنيات الروائية مثل:

1 ـ الحوار:

ـ ويتمثل في الجزء الرابع من الرواية الفرنسية، وجمع بين شهرزاد والسيدة الفرنسية (جرمين).
ـ أما في الرواية العربية، فنجد الحوار بين الشخصيات على مستويين:

- الأول: بين شهريار وشهرزاد.
- الثاني: بين فاتنة ووالدها طهمان/وفاتنة والوزير.

2 - الاستباق (الاستشراف):

- في الرواية الفرنسية: وفي الجزء المعنون "السعادة الحقيقية" تتنبأ العرافة لـ "جرمين" بأبناء من المستقبل وتخبرها بأن أبواب السعادة ستُفتح أمامها عند سن الأربعين.
- في الرواية العربية: نجد شهرزاد تقود شهريار في رحلة زورقية تُريه خلالها صوراً من المستقبل لضحاياه التي قلتهن من قبل، كما أنها لم تكتف بسرد قصص من الماضي، بل إنها تسرد لها قصصاً من المستقبل.

3 - الاسترجاع:

- عند رينييه: وكان عندما صوّر شهرزاد في البداية ملكة ثم عرّج إلى الحديث عن طفولتها وشبابها، ليُكمل بعدها سير الأحداث...
- عند طه حسين: عندما يشير إلى الفترة الأولى من ثورة شهريار على الفتيات وعذابه جرّاء الخيانة.

4 - ثنائية (الزمان/المكان):

يتميّز "رينييه" في توظيفه لهذه الثنائية عن "طه حسين" بكونه استخدم أزمنة وأمكنة متعددة ومتفتحة على العديد من الجبهات. فنجد الزمن ينفتح على الزمن الأسطوري (زمن ألف ليلة وليلة)، وزمن القرن الثامن عشر (إشارة إلى سقوط الملكية وقيام الجمهورية، وزمن القرن العشرين: سنة 1930 عندما تزور جرمين صديقتها شهرزاد وتقطع المسافة بين باريس وبغداد على متن الطائرة). أما المكان فنجد بغداد، باريس، البندقية، إسبانيا، الهند... فكان هو الآخر متعدداً. وبالتالي تكون كل من شهرزاد وجرمين صورة عن المرأة في كل مكان وزمان... الخ.

في حين كان الزمن الموظّف عند "طه حسين" منفتحاً على الزمن الأسطوري المتعلق بزمن ألف ليلة وليلة (بالإضافة إلى الزمن في قصة فاتنة الذي يُعدُّ عند الجن بآلاف السنين). أما المكان فهو غير محددة أيضاً، إلا أن طه حسين يريد أن يحصره في مكان واحد هو: حضرموت (اليمن). ويوحي هذا المكان بارتباط شهرزاد عند طه حسين بالعرب، حيث تجري الأحداث في أرض العرب الأصليين، أي عند العرب العاربة.

5 - الشخصيات:

تختلف شخصيات "رينيه" عن "طه حسين"، حيث يحمّلها هذا الأخير أفكاره ورؤاه ويجعلها تتحدّث بلسانه، فضلاً عن أنه يقحم نفسه في أعماله الإبداعية. أما الأول، فيجعلها حرّة في اتخاذ أفكارها ورؤاها وأفعالها، ما يجعلها تتحدّث وتتحاور معه، أي أنها تخرج من معطف الخيال والإبداع لتُحاور الأديب على أرض الواقع.

ويقودنا هذا إلى القول بأن حركة الشخصيات عند "طه حسين" محددة ومرتبطة به أساساً، أي أنها تقول ما يقول وتفكّر ما يفكّر، بمعنى (مقيّدة).

أما حركة شخصيات "رينييه" فهي غير محددة وغير مرتبطة به (حرة أي مستقلة بذاتها عنه)، الأمر الذي يجعل شخصيات رينييه حيّة ومقنعة لأنها تنمو من جهة وقابلة للوجود الفعلي - بعد الفني - من جهة أخرى.

2 ـ بنية العناوين:

لا تخرج العناوين عن إطار النظرية الثنائية في جانبها الشكلي أو حمولتها الدلالية، على اعتبار أنها تعكس القيم الفلسفية التي ينبني عليها العالم (الحياة/الموت)، (الخير/الشر)، (الرجل/المرأة)... الخ. لهذا، لم تتجاوز العناوين هذا العدد (2) الذي يعدّ مكوّناً أساسياً في الحياة والكون والوجود، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، فهي تعكس المرجعية التراثية المستند عليها في الاستلهام (أي كتاب ألف ليلة وليلة)، حيث إن الكاتبين قد تأثرا بهذا المرجع التراثي ووظّفاه في بناء العناوين، خاصة من خلال استحضار وتوظيف شخصية الراوية شهرزاد: (ترمّل شهرزاد عند الأول، وأحلام شهرزاد عند الثاني). كما تعكس العناوين من جهة ثالثة دلالة الموضوع المعبّر عنه، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال:

1 - الرواية الفرنسية:

1- Le voyage/d'amour ou l’initiation/Vénitienne

(2) (1) (21) (1)

= رحلة/حب أو تربية على طريقة أهل البندقية (ويمكن أن نختصر هذا العنوان في (1) (2)

تلقين/بندقي: وهو يتكون أيضاً من مقطعين).

2 – Le veuvage/de Shéhérazade
(1) (2)
= ترمّل/ شهرزاد
(2) (1)

3 – Le vrai/bonheur
(2) (1)
= السعادة/الحقيقة
(1) (2)

4 – Entre/ elles
(1) (2)
= حوار/بينهما
(2) (1)

2 - الرواية العربية:

أحلام/شهرزاد
(2) (1)

وكذلك من خلال الجدول التالي:

العنوان	عدد المقاطع	الدلالة
رحلة حب أو تلقين بندقي	02	(الرحلة/الحب)
ترمّل شهرزاد	02	(الحياة/الموت) (المراة/الرجل)
السعادة الحقيقية	02	(الرحلة/الحب) (المراة/الرجل)
حوار بينهما	02	(الشرق/الغرب) (المراة/المراة)
احلام شهرزاد	02	(الرحلة/الحب) (المراة/الرجل)

ما يمكن أن نلاحظه من الجدول هو أن كل عنوان يعبّر ويلخص مضمون القصة التي يتصدرها. كما أن هنالك حضوراً للثنائيتين: (الرحلة/الحب) و(المرأة/الرجل)، يجمع بين الروايتين باعتبارهما الثوابت التي يتفقان فيها من جهة، وفي توظيف شخصية شهرزاد من جهة أخرى، فضلاً عن عدد المقاطع التي يتكون منها كل عنوان ولا يتجاوز العدد (02).

كما تشترك الروايتان أيضاً في دلالة العنوان. فبالنسبة إلى العنوان الأول "رحلة حب أو..." الذي أسمى الكل بالجزء - بحكم الأسبقية - تدل كلمة "رحلة" على الانتقال والسفر من مكان لآخر غير محددين. وهو المدلول ذاته الذي تدل عليه كلمة "أحلام" العنوان الثاني للرواية، حيث يخترق الشخص الحالم الآفاق والأقطار والزمان والمكان، وبالتالي، هي رحلة مفتوحة بين العوالم المجهولة.

ومن جهة أخرى، نلاحظ أن ثنائية (الشرق/الغرب) و(المرأة/المرأة) من المتغيرات التي تفرّق بين العملين، لتتطرق الرواية الفرنسية إلى مواضيع لم تتطرق إليها الرواية العربية. أضف إلى ذلك خصوصية التوظيف - في حد ذاته - المتباين بينهما، والذي يخضع إلى طريقة رسمها التي تختلف من أديب لآخر، انطلاقاً من عدة عوامل أهمها المرجعية الثقافية والفكرية والاجتماعية.

ما يمكن أن نستنتجه من خلال هذه العناوين - خاصة عند رينييه - أنها تعكس تنامياً في الموضوع. حيث تدرج الكاتب في رصد علاقة المرأة بالرجل التي تكررت (ثلاث مرات): من البسيط (الجزء 1: علاقة الكونت الأب بزوجته أنهت كل مغامراته السابقة حتى بعد وفاتها لم يحاول خيانتها. ثم علاقة الابن الذي لم يضعف أمام إغراءات نساء البندقية، وبقي وفياً لحبه) إلى المركب المتعدد (الجزء 2: علاقة شهرزاد وشهريار، ثم علاقتها مع الشاب الملثم بعد موت زوجها). (الجزء ف 3: علاقة جرمين وزوجها، ثم علاقتها بجون بعد موت زوجها). فالشّاذ (الجزء 4: علاقة شهرزاد وجرمين).

وخلال كل هذا، ركّز رينييه بقوة على ثنائية (الرحلة/الحب) التي تكررت (مرتين)، وبالتالي، يؤكد هذا التكرار على أهمية العلاقة وسيرها على النسق الطبيعي العادي. وقد يعود عدم تكرار الثنائية (الشرق/الغرب) و(المرأة/المرأة) في الرواية - وعدم ورودها في الرواية العربية - إلى أن إمكانية التقارب بين الشرق والغرب مستحيلة الحدوث، وإن كان ذلك فكرة مطروحة على أرض الواقع. فالشرق شرق والغرب غرب، واتجاه كل واحد منهما (اتجاه جغرافي) يوحي بعدم الالتقاء والتقاطع.

أما في ما يخص الثنائية الثانية، فعدم تكرارها ناتج عن تجاوزها المسار الطبيعي. وإن لمسنا بعض الاستحسان المبدئي عند أنصار الشّاذين وغيرهم، إلا أن الرأي العام يرفض هذه الفكرة إجمالاً.

أما عند طه حسين، فنلمح الحضور البارز للثنائيتين (المرأة/الرجل) و(الرحلة/الحب) اللتين يتقاطع فيهما مع الرواية الفرنسية من حيث الموضوع والمضمون من جهة، ومن جهة أخرى يعكس إيمانه المطلق بهذه العلاقة (الثنائية الأولى) التي توطّدت بفعل تأثير الرحلة التي قام بها إلى فرنسا.

3 ـ العناصر الأسطورية:

نقصد بالعناصر الأسطورية، تجلّي الشخصيات والرموز والمواضيع الموظّفة في الروايتين، وتطويعها بعد ذلك كي تلقي بظلالها الدلالية على النص، وتعكس خصوصية الرؤية الفكرية والجمالية التي انطلق منها كل كاتب وهي:

1 ـ الشخصيات: نجد في الروايتين نمطين من الشخصيات الأولى: أسطورية (شهرزاد، شهريار)، والثانية: مبتدعة ومبتكرة (جرمين، فاتنة). أي يمكننا القول إننا إزاء نوعين من الشخصيات الأسطورية (قديمة ومستحدثة "جديدة").

أ ـ الشخصيات الأسطورية: (شهرزاد، شهريار):

اتفق الكاتبان في رصد الملامح الشكلية والجوهرية لبطلي الليالي، فشهريار عندهما ملك ثائر يعاني أزمة ما، ويمارس فعل القتل العمدي اليومي من غير وجه حق. في حين رسما شهرزاد ملكة تتوفر فيها جميع خصائص المرأة المرغوب فيها: جميلة ومثقفة (نسج القصص) ومضحية (إيقاف مسلسل القتل)، فضلاً عن حضورها القوي والبارز في الروايتين. ومردّ هذا الاتفاق هو الانطلاق من مرجعية تراثية واحدة هي كتاب ألف ليلة وليلة، والمرجعية التي تنبني عليها رؤية كل واحد منهما في رصد ملامح المرأة ـ النموذج (المثال): الجمال، الذكاء... ثم المرجعية الثقافية وهي مرتبطة بخصوصية المرأة في حد ذاتها (الجانب البيولوجي، الجانب النفسي، الجانب الفكري لديها؛ خاصة سعة الخيال والابتكار والتأليف والتضخيم).

ومع ذلك فالاختلاف واضح بينهما ويتضح من خلال المواصفات والأفعال التي تقوم بها الشخصيتان.

فشهريار "رينييه"، كان يقتل لا لأجل الخيانة، وإنما لأن قصص القاصات لم تكن تعجبه، كما أن مجيئهن كان بمحض إرادتهن. وبالتالي فالموت كان رغبة ملحة لديهم لاستحقاقه. كما كان ملكاً مستهتراً، تقوم سياسته على التسلّط والعنف والاضطهاد، لهذا فهو يُقتل عند الليلة الواحدة بعد الألف.

أما شهريار "طه حسين" فهو يعاني من جديد الأرق والملل، منذ الليلة الواحدة بعد الألف عندما توقفت شهرزاد عن الحكي. ومن هنا، كان لزاماً عليها معالجته من جديد بطريقة تختلف نوعاً ما عن الأولى، لأنها اعتمدت هذه المرة على:

ـ القص ليلاً (وهي نائمة): حكاية فاتنة ملكة الجن.

ـ الرحلة نهاراً: في الزورق في رحلة خيالية.

وقد نجحت شهرزاد في تغييره في الأخير، وهذا الفعل هو الذي اختلفت فيه مع شهرزاد "رينييه"، التي كانت في الأصل امرأة بسيطة من أبناء العامة (ابنة اسكافي) جاءت إلى الملك شهريار بحثاً عن المجد والثروة لتخرج ـ من خلاله ـ من دائرة الفقر والحاجة التي لازمتها طويلاً.

وقد أصبحت ملكة بعد موته، وصارت تقوم بالأفعال ذاتها التي كان يقوم بها: توقفت عن القص، وتبحث عن بديل يعوضها عنه، لكنها ألزمت من يقوم بهذه العملية بشرط "العقاب" إن لم يفلح في ذلك.

كما أضاف لها "رنييه" صفة "الخلود" و"الشذوذ"، إذ جعلها تقفز على الزمن الأسطوري لألف ليلة وليلة، وتصل إلى القرن العشرين وتدخل في علاقة شاذة مع امرأة فرنسية "جرمين" تعويضاً عن فشلهما في الحب.

ويعود الاختلاف في رسم هذه الشخصيات بين الأديبين إلى مجموعة من العوامل هي:

1 ـ المنطلق الأساسي: كان اعتماد "رينييه" على نسخة "جالان" الفرنسية التي حوّر فيها وأضاف وأنقص، لدرجة أنها تختلف بعض الشيء عن باقي النسخ العربية (أي أنه أخضعها للذوق الفرنسي).

2 ـ خصوصية المجتمع الشرقي والغربي: يختلف المجتمع الشرقي عن الغربي من حيث البنية الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، ...لهذا، فمفهوم "المرأة" في المجتمعين يختلف باختلاف تلك البنى.

3 ـ الفكرة الفلسفية التي يتبناها كل أديب: ويظهر ذلك من خلال أفعال وتصرفات الشخصيات، شخصيات "رينييه" متنامية تتطور وتتدرج مع ما يصادفها، كما أنها حرة في القيام بأفعال قد لا تتناسب والذوق العام، إلا أن ذلك وارد، لأنه ينطلق من قناعاتها الشخصية، أي أن الكاتب جعلها تحدد مصيرها: هي حرة لأنها موجودة (اتجاه فكري وجودي ينبني عليه فكر "رينييه").

أما شخصيات "طه حسين"، فهي نمطية ومتنامية في بعض جوانبها، تخضع للمصير الذي يحدده لها الكاتب، أي أنها شخصيات قدرية مجبرة على تقمّص دور الوعاء الفكري للمبدع الذي أوجدها (اتجاه عقلي منطقي متشكك ينبني عليه "فكر طه حسين".

4 ـ الاحتكاك بين الشرق والغرب: لا يكون هناك احتكاك أو تقارب ما لم يكن هنالك اختلاف واضح وبيّن، إذ يمثل الشرق (القطب + = الجانب الروحي، الخيالي، الأسطوري،...) ويمثل الغرب (القطب ـ = الجانب المادي، الاستهلاكي،...). ومن هنا كانت فكرة المزاوجة والتقارب حلم الكاتب في حدوثها على أرض

الواقع بعدما جسّدها في الرواية. كما كانت فكرة مطروحة من قبل، من طرف مفكرين وأدباء الشرق والغرب.
ويمكن تلخيص كل ما سبق في الجدول التالي:

شهرزاد	الثابت	المتغيّر	الهدف	النتيجة
ألف ليلة وليلة	ابنة وزير ـ مثقفة، جميلة، قاصة، مضحّية، الذكاء	ــــ	ـ إنقاذ شهريار من عنفه. ـ إنقاذ بنات المسلمين	إيجابية "بطلة أسطورية"
هنري دو رينييه	ـ مثقفة، جميلة، قاصة مضحية، الذكاء	ابنة اسكافي، تعيش في بغداد، تترمّل، تتوقف عن القص، ثم تدخل في علاقات شاذة، لها صنو "جرمين"	ـ البحث عن الثروة والمجد؛ التعبير عن وضع المرأة الشرقية ـ بعد اجتماعي ـ	سلبية "امرأة عادية"
طه حسين	ابنة وزير، مثقفة، جميلة، قاصة، مضحيّة، الذكاء	ـ تروي قصصا من المستقبل، تروي وهي نائمة، تعالج شهريار من جديد، لها صنو "فاتنة"	ـ إنقاذ شهريار من عقدته الجديدة "ضميره" ـ بعد سياسي ـ	إيجابية "بطلة أسطورية".

ما يمكن ملاحظته من خلال الجدول هو أن هناك ثوابت تعالقت فيها الروايتان مع نص ألف ليلة وليلة من خلال بعض الصفات التكوينية في البنية النفسية والشكلية لشخصية شهرزاد: الجمال، الذكاء، الثقافة... كما أنّه توجد متغيّرات متباينة بينهما وبين نص الليالي، وتعود بالدرجة الأولى إلى خصوصية الأدب في التوظيف والهدف من خلال التحوير والتغيير والزيادة والنقصان التي أضفاها كل أديب على هذه الشخصية. فكان تركيز رينييه في رسمه لها يقوم على تصوير الجسد وإلغاء مفعول العقل لأنها تتوقف عنده عن السرد والقص، كما توقف شهرزاد غوتييه عنه كذلك. والتجأت إليه كي يمدّها من معين خياله وإلهامه. وكأنّ المرأة في المنظور الغربي لا تخرج عن هذه الصورة: "المرأة جسد جميل"، لهذا لا تخلو متاحف أوربا ومدنها وشوارعها من صور وتماثيل تجسّد مفاتنها. أما طه حسين، فظهرت شهرزاده في ثلاثة مستويات: صوت، فكر، جسد. لأنه يؤمن أن المرأة هي المدرسة الأولى في الحياة. وقد لمس ذلك في شخص زوجته سوزان. فكان صوتها هو الذي فتّق لديه الفكر وجعله يكتشف روائع الأدب الإغريقي والفرنسي.

لذا، حافظ طه حسين على صورة شهرزاد ـ الأسطورة التي عُرفت بها في نص الليالي، كما سعى أن يعيد إلى وجهها بريقه الأول الذي علاه غبار التّحوير والتّغيير (القناع) الذي نثره عليها أدباء الغرب. مع أن "رينييه" لم يحافظ على تلك الصورة بأن جعلها امرأة عادية تمارس الشذوذ، لأن هدفه من وراء ذلك هو التّعبير عن الواقع الموجود، الذي يرفضه الشرق جملة وتفصيلاً. ويغضّ الغرب عنه الطرف بعض الشيء، لوجود بعض بذور الحرية والتّحرر في المجتمع الغربي.

كما أنه يؤكّد على أن فكرة الشذوذ، ليست حكراً على مجتمع معين، وإنّما وليدة مجتمعات عديدة وحضارات متعاقبة، عرفها الغرب كما عرفها الشرق، فضلاً عن أنه ليس الأديب الوحيد من أشار إلى هذه الظاهرة، فقد كانت موجودة على صفحات كتب أدبية خالدة: أشعار (صافو)، مسخ الكائنات (لأوفيد)، ألف ليلة وليلة، الديكاميرون (لبوكاتشيو) وغيرها من الأعمال الأخرى...

ب ـ الشخصيات الأسطورية الجديدة (المبتكرة):

استطاع الأديبان أن يوظفا إلى جانب الشخصيتين الأسطوريتين (شهرزاد، شهريار) شخصيتين مبتكرتين جديدتين (جرمين، فاتنة) توازيان في ثقلهما الرمزي والدلالي شهرزاد لكل واحد منهما.

فجعل "رينييه" السيدة الفرنسية "جرمين" الوجه الآخر لشهرزاده، تقوم بأعمال بطولية خارقة "الرحلة" من باريس إلى بغداد لرؤية أشهر أميرات الشرق على الإطلاق، فضلاً عن أنها تتوفر فيها خصائص المرأة ـ النموذج، فهي مثقفة وجميلة وثرية ومن طبقة راقية.. وقد عبّر بها الكاتب عن أوضاع المرأة الغربية في طموحها وتحررها وانفتاحها على كل ما هو جديد ومختلف ومغاير للمألوف.

وكذلك الشأن مع "فاتنة" طه حسين، الذي جعلها صدى لشهرزاده، لدرجة أن شهريار في الرواية لم يستطع أن يميّز بينهما. فهي ملكة وجميلة ومثقفة... بالإضافة إلى أنها تمتلك بعض صفات الآلهة: الخلود والإتيان بالخوارق (قهر الأعداء، حماية الرعية من الخطر المحدق بها...).

وقد عبّر بها طه حسين عن "الأرض" المعرضة للسلب والانتهاك والاستيلاء، في المقابل كانت شهرزاد الأسطورية ترمز إلى ضمير شهريار الحي وصوت الحقيقة والعدالة في داخله. فهي تنصحه وتوّجهه وتبصّره بواجبه، وتسعى إلى أن يكون حاكماً عادلاً ومسؤولاً في رعيته.

ومن هنا، اتّفق الكاتبان في جعل هاتين الشخصيتين الرمزيتين موازيتين لشهرزاد، لتقاسماها البطولة والتميز من جهة، وتعبّرا من جهة أخرى عن رؤية الكاتبين الفكرية والاجتماعية التي بدأاها مع شهرزاد الليالي.

2 ـ الرموز: ويمكن حصرها في ثلاثة رموز يربط بينها التوافق والانسجام والتكامل هي: المدينة، الدين، الماء.

تشكّل المدينة المكوّن الحضاري الذي يرمز إلى الاستقرار والرقي والرفاهية (إحياء التاريخ). أما الدين، فيمثّل المكوّن الروحي الذي يلعب دور المخلّص من الآثام والمجدد للإيمان والاعتقاد (إحياء الروح). في حين يعمل الماء باعتباره مكوناً حيوياً على بعث الحياة والتجدد والاستمرارية (إحياء الجسد).

وقد تجلّت تصاليات الروايتين في الرمزين الأول والثاني، حيث وظّف "رينييه" و"طه حسين" المدينة بكل ثقلها التاريخي الذي يحيل إلى وجودها على أرض الواقع من جهة، واعتبارها المسرح الذي تجري على ركحه الأحداث من جهة أخرى.

وقد رسم الأول مدينة "البندقية" تحفة الفن المعماري الراقي مثقلة بعبق التاريخ والحضارة اللذين يعكسان ذوق الأرستقراطية الغربية المتشبعة بالحب والجمال. وقد زادتها هندستها المائية سحراً وتفرّداً، مما جعلها مدينة أسطورية أثيرية.

أما "باريس"، فهي الأخرى امتداد لهذه المدينة التي تتقاطع معها في هندستها الغربية الراقية، فضلاً عن أنها رمز التطور والتحرر الفكري والاجتماعي. لهذا انعكس تأثير هاتين المدينتين على الشخصيات في تصرّفها وأفعالها... (شخص الكونت الشاب، الكونتيسة، جرمين..).

في حين كان للشرق (الهند، بغداد،...) في كتابات أدباء الغرب حضور بارز صوّر بطريقة فريدة، مما جعله رمز الجمال والحضارة والروحانية والتاريخ.... فلا ريب أنه بلد ألف ليلة وليلة الذي يلخّص كل هذا التوّق إلى ذلك المكان، كما أن تأثيره كان واضحاً في نفسية جرمين، والكاتب في حدّ ذاته.

ولم يخرج "طه حسين" عن هذا الاتجاه، فكانت مدينة "حضرموت" باليمن يفوح منها التاريخ والحضارة والروحانية أيضاً. فقد كان للمكان حظوة دينية، شهدت قصة النبي سليمان ﷺ مع بلقيس ملكة سبأ. ومن هنا، كان التّفرد، لأن عنصر "الجن" كان حاضراً في القصة والأحداث. لهذا، لم يبتعد طه حسين عن هذا "العنصر المهيمن" وجعله ركيزة أساسية لقصة فاتنة التي موضوعها الجن كذلك.

وما يمكن أن نسجّله على توظيف المدينة عند المبدعين هو أنهما اشتركا في ثوابت معينة هي: عراقة المكان وقدسيته الدينية والتاريخية (عند الأول: البندقية مرتبطة بآلهة الحب والجمال فينوس/عند الثاني: حضرموت مرتبطة بالنبي سليمان ﷺ وبلقيس) وهندسته المعمارية. كما شكّل الماء فيهما إكسير الحياة، الذي يعمل على تجديدهما المستمر. فضلاً عن تأثيره على الشخصيات فكان يتحكّم في أفعالها وتصرفاتها أيضاً.

أما الدين الموظّف في الروايتين، فكان وسيلة فنية استخدمها كل أديب. فأخمدا شعلة المقدّس، وتحوّل هذا الأخير إلى عنصر جمالي (مدنّس) مفرغ من الجانب الروحي، عدا دخوله كمكّون أساسي في بناء بعض أحداث الرواية.

وظّف "رينييه" بعض موتيفات "قصة يوسف وزوجته بوطيفار" من النص التوراتي: (الإغراء، الإثارة، الرغبة، الرفض، ...)، وبنى على نسقها الجزء الأول من الرواية: قصة الكونت الشاب الذي تعرّض لمحاولات إغراء، ...الكونتيسة له. ولكنه رفض هذه المحاولات لهدف أساسي هو "الإخلاص" و"الوفاء". فعند يوسف ـ ﷺ ـ كان هذا الهدف هو الذي منعه من ارتكاب الخطيئة (الوفاء والإخلاص إلى تعاليم الرب والمبادئ والأخلاق).

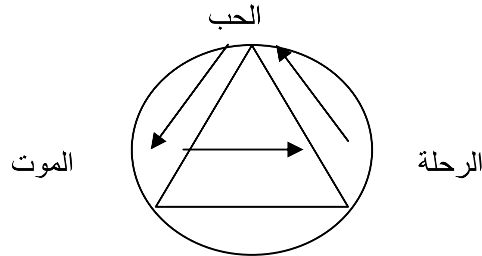
في حين، كان الكونت وفياً ومخلصاً للحب. إذن يمكننا القول إن غرضهما واحد، ولكن دافعهما يختلف باختلاف الموقف والمنطلق.

أما "طه حسين"، فاعتماده على العناصر الدينية في الرواية، كان متنوعاً: أحداث السيرة النبوية، آيات قرآنية، وبعض موتيفات قصة سليمان مع بلقيس. وتوظيفه لهذه الرموز كان لأجل بناء الأحداث، بتضخيمها لإعطائها بعداً أسطورياً (6)، أي يتقاطع مع "رينييه" في البعد الجمالي لهذه الرموز.

ومع أن "طه حسين" قد لاقى انتقاداً لاذعاً، لدرجة أنه شكّك في معتقده، لأنه جعل من فاتنة إلهاً بيده مفاتيح الغيب وقدر الآخرين ومصيرهم. وتمرّد هذه الشخصية الأسطورية المبتكرة على الدين (الإله) حيناً، وظهورها حيناً آخر في صورة المؤمن بالله، تجعلنا نقول عنها إنها بروميثيوس طه حسين، فهي تخضع للإله حيناً، وتتمرّد عليه حيناً آخر، لأجل إعطاء رعيّتها بعض الطمأنينة والأمان، وهو الفعل الذي قام به بروميثيوس عندما سرق جذوة النار من الآلهة وأعطاها للبشر.

ومن هذا، تقاطع "رينييه" و"طه حسين" في توظيف الدين في الروايتين بعد إفراغه من الجانب القداسي (عملية التّدنيس)، بغرض إضفاء بعد جمالي يسهم في بناء النصين وإحكام نسيجهما العام.

3 ـ المواضيع: يمكن حصرها أيضاً في ثلاثة مواضيع أساسية تشكّل حلقة دائرية مغلقة هي الحب، الموت، الرحلة. حيث يمثّل الحب القاسم المشترك بين الموضوع الثاني والثالث، كما يتّضح ذلك من خلال المخطط التالي:



فالحب هو جوهر الإنسان ورحلة البحث عن الطرف الآخر، حيث يتعايش الطرفان في عالم مثالي تسوده ثقافة التسامح والتضحية والتعاطف، وتحذف من قاموسه مفردات الحقد والانتقام...
أما الموت، فهو يعكس موقفاً فلسفياً في الحياة، كما أنه رحلة إلى العالم الآخر، وقدر يصيب الآخرين. دون أن يشمل دائرة الأنا.
في حين تمثّل الرحلة، السفر والانتقال من مكان إلى آخر، باختراق ثنائية (الزمان/المكان) أو من عالم إلى عالم آخر مغاير (الأحلام، الموت...).
ويمكن حصر هذه المواضيع في ثنائيتين هما: (الحب/الموت) و(الحب/الرحلة) اللتين تشكّلان بدورهما الثوابت المشتركة بين نص الليالي والروايتين. ويتّضح ذلك من خلال الجدول التالي:

المواضيع	الحب	الموت	دلالته	الرحلة	هدفها
ألف ليلة وليلة	**- شهريار، زوجته (1) - شهريار، الفتيات - شهريار، شهرزاد**	**قتل زوجته (1) - قتل الفتيات - قتل الشر**	**الانتقام**	**- عبر الأجساد - عبر الطبيعة - عبر الكتب**	**- الانتقام - الاطلاع - المعرفة الاتعاظ**
رحلة حب أو تربية على...	**- شهريار، شهرزاد - جرمين، الزوج - شهرزاد، الفارس - جرمين، جون**	**- موت شهريار - موت الزوج - موت العلاقة**	**التحرّر**	**- إلى الشرق (الهند، بغداد، ...) - إلى إيطاليا**	**- الحب - تعلم تقنيات ممارسة الحب**
أحلام شهرزاد	**- شهريار، الفتيات - شهريار، شهرزاد**	**- موت الفتيات**	**الانتقام**	**- عبر الأحلام - عبر الطبيعة - عبر الرحلة الزورقية**	**- الحب - العلاج/التوجيه**

ما يمكن أن نستنتجه من خلال هذا الجدول، أن الحب والموت والرحلة هي مواضيع مشتركة بين نص الليالي والروايتين من جهة، وبين الروايتين في حدّ ذاتهما من جهة أخرى. والملاحظ أيضاً، أن تيمة الحب

غالباً ما تكون مقترنة بالموت (7)، فشهريار يمارس فعل الموت بعد ممارسة طقوس الحب، أي بعد امتلاك الجسد يسعى إلى امتلاك الروح، ولا يتم لـه ذلك إلا بالقتل انتقاماً لكرامته.
وكذلك الشأن مع "رينييه" إذ يتلازم الحب والموت معاً، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، كما نلاحظ ذلك على الثنائيات التالية:
1 ـ (شهريار، شهرزاد)، (الزوج، جرمين) ـ ـ موت بعد علاقة حب.
2 ـ (الفارس، شهرزاد)، (جون، جرمين) ـ ـ موت صوري للشابين بعد علاقة حب كذلك.
ويركّز "رينييه" من خلال هذا الموت على فكرة التحرر. فشهرزاد وجرمين قد تحرّرتا من زوجيهما ـ بعد موتهما ـ لتدخلا في علاقة حب جديدة، سرعان ما تموت هذه العلاقة برحيلهما. وكان هذا تحرراً أيضاً، لأنه سمح لهما في الأخير بإقامة علاقة شاذة تجمعهما معاً.
ويتفّق نص "طه حسين" مع نص الليالي والنص الفرنسي، في تلازم طرفي الثنائية (الحب/الموت)، حيث يسعى شهريار إلى الانتقام بعد فعل "الخيانة" من زوجته الأولى، فكان الموت هو الخلاص الوحيد له من عذاباته.
كما تقترن تيمة الحب أيضاً بـ "الرحلة"، فنجد شهريار الليالي يدخل في علاقة حب مع شهرزاد بعد رحلة القص والسرد وعوالمهما العجيبة بدافع المعرفة والاطّلاع.
أما مع "رينييه"، فنلاحظ نشوء علاقة شاذة بين شهرزاد وجرمين بعد رحلة هذه الأخيرة من باريس إلى بغداد عن الحب. وقبلها كانت رحلة الكونت الشاب إلى البندقية بهدف تعلّم تقنيات ممارسة الحب.
في حين مع "طه حسين"، كانت علاقة الحب التي جمعت بين شهريار وشهرزاد قد قويت بعد رحلة القص في الليل والرحلة عبر مياه البحيرة وحدائق القصر في النهار بهدف النصح والتوجيه والعلاج.
كما يبرز الاختلاف في توظيف هذه المواضيع عند الروائيين، وذلك من خلال:
ـ دلالة الموت: فهي عند رينييه دافعها التحرر، أما عند طه حسين، فالدافع إليها الانتقام، وبالتالي، يتفق النص الحسيني مع نص ألف ليلة وليلة في هذا الواقع.
ـ هدف الرحلة: كان الدافع إليها عند رينييه الحب وتعلم تقنياته. أما عند طه حسين، فكان لأجل العلاج والنصح والتوجيه.
وإذا كان للجانب الشكلي دور كبير في نشوء علاقة حميمية بين النص الفرنسي والنص العربي، اتضحت من خلال كل ماسبق. فإنه إلى جانب ذلك يبرز دور المضمون ببنيته العميقة التي توحّد الروايتين في بعض جوانبها وتفرّق بينهما في بعضها الآخر.
ولعل ذلك يعود بالدرجة الأولى إلى المنطلق الذي يتفق فيه الأديبان وهو نص الليالي، بالإضافة إلى وجود علاقة غير مرئية تربط العملين أحدهما مع الآخر، وتكمن في تأثير "رينييه" في "طه حسين" الذي جعله يتلفت إلى هذا الرمز الأسطوري (8).
وقد استطاع "رينييه" و"طه حسين" أن يسيرا على هذا النسق، ويجعلا من شخصية "شهرزاد" لسان حال قضاياهما المطروقة، ويعالجا من خلالها قضية المرأة والصراع السياسي الطبقي بكل مستوياته.
ركّز الكاتبان على "المرأة" باعتبارها العمود الفقري في الروايتين، وقد صوّر كل واحد منهما ووفق رؤيته الشخصية موقعها في المجتمع الرجولي. فتمايزا في طرحهما لهذه القضية انطلاقاً من عوامل معينة:
ـ ينتمي "رينييه" من الناحية الاجتماعية إلى الطبقة الأرستقراطية الراقية التي تحيا حياة الترف والبذخ والقصور... وانطلاقاً من هذا التموقع الاجتماعي انحصرت أعماله الإبداعية في نساء طبقته، فأدانهن لتخفيهن خلف قناع الشرف والأخلاق والتقاليد الراقية... الخ). مع أن الأخلاق والمبادئ بعيدة كل البعد عنهن، ويمكن أن توجد في نساء الطبقات الدنيا، كما أشار إلى ذلك في الجزء الأول من الرواية.
بينما ينتمي "طه حسين" إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع، وغالباً ما عبّر عن قضاياه وانشغالاتها (الثأر الشرف، المرأة،...)، ومع ذلك وقف إلى جانب المرأة وحاول تفهم أسبابها ودوافعها في تفسير أفعالها وتصرفاتها. أما في هذه الرواية، فقد رصد تصرفات شهرزاد مع شهريار وصوّر علاقة الحب بينهما، انطلاقاً من قالب "الحب الغربي" الذي تأثر به وأضفاه على المجتمع الشرقي الذي يحيا فيه.
ومن هنا، تطفح إلى السطح الثنائية الأولى المتمثلة في:

1 ـ ثنائية (الثائرة/المتمردة):

لا تكون المرأة متمردة إلا إذا كانت قبل ذلك ثائرة. وثورتها تقوم أساساً على هضم حقوقها المشروعة المتفق عليها. فتثور انطلاقاً من افتقادها لهذه الأساسيات وترفض كل أنواع الاضطهاد والتملك (من باب الضعف). فيكون سعي الثورة إلى تغيير الأوضاع التي خرجت على نسقها العام هو سبيلها الوحيد.
لذا، اهتم "هنري دو رينييه" برصد ملامح المرأة ـ الثائرة المتمرّدة ـ في شخص شهرزاد وجرمين ـ والأسباب التي جعلتها تتمرد على العادات والتقاليد والمجتمع.. وحتى الرجل الذي أوجد كل هذه القيود

التي تكبلها. ولعل هذه الثورة المعلنة التي تلعب فيها شهرزدا وجرمين دور البطولة، تعود إلى جملة من المسببات أهمها:
1 ـ الدينية: حاولت الأديان (اليهودية والمسيحية) أن تلصق بالمرأة جميع التهم التاريخية (الخطيئة، النجاسة، الخيانة...)، كما أنها سبب آلام الرجل وعذاباته، بدءاً من قصة الخروج من جنة عدن.
2 ـ التاريخية: ظلّت المرأة في قيود العبودية والاضطهاد عدة قرون، بعد الانقلاب التاريخي الذي أحدثه الرجل عليها. وأضحت لا تملك حق تقرير مصيرها، كما أنها تعاني التبعية والوصاية منذ ميلادها إلى يوم وفاتها.
3 ـ الاجتماعية: تحتل المرأة في المجتمع مرتبة دنيا مقارنة مع بقية أفراد المجتمع، لدرجة أنها تُحرم من حق المطالبة بتعليمها أو إبداء رأيها في اختيار الزوج... الخ.
4 ـ الفيزيولوجية: تختلف فيزيولوجياً المرأة عن الرجل، مما أدى إلى الاختلاف في القدرات الجسمية والعقلية والنفسية... فتولّد لدى الرجل حب التملك والسيطرة لامتلاكه لهذه المؤهلات الطبيعية.
"وأخيراً، يبدو أنه لكي تعامل المرأة كإنسان لـه قيمته الذاتية بسبب قدرته على العطاء والإنتاج والإبداع، وليس كونه ملحقاً بالرجل، فإن عليها أن تدرك حقيقة أساسية وهي أن عليها أن تتخطى الكتل الضخمة من التقاليد والعادات السائدة منذ قرون. ونجاحها يستدعي تغييراً جذرياً في بنيتها النفسية وكذلك في بنية الرجل النفسية. ويجب أن تدرك أن العادات والتقاليد كممارسات مكتسبة تخضع لظروف اقتصادية واجتماعي وبيئية لا تحمل أي نوع من القدسية على الإطلاق، وأن تطور نظام الحياة وتقدم الوسائل وارتقاء المنجزات تستدعي ارتقاء وتطوراً في كيفية التفكير الإنساني" (9).
وقد حاول "رينييه" أن يشير إلى كل ذلك في الرواية من خلال شهرزاد وجرمين. إذ عانت الأولى منذ طفولتها الفقر والحاجة مما جعلها تطمح إلى تغيير أوضاعها بكل الطرق والوسائل المشروعة منها وغير المشروعة. ثم كان زواجها من شهريار، لكنها لم تسعد كثيراً، لأنها تترمل فجأة وتبدأ معاناتها مع الملل والحزن، ثم فشل علاقة الحب الجديدة التي انتهت بالخيانة والهجر.
أما جرمين، فقد مرّت على الدرب نفسه، عانت من ألم الوحدة بعد الترمل ثم ألم الفشل في الحب الذي انتهى بالهجر والاستغلال.
ما يمكن أن نستنتجه من خلال كل ما سبق، هو أن "رينييه" أراد أن يرصد بصورة عامة وضع المرأة الشرقية من خلال شهرزاد ووضع المرأة الغربية من خلال جرمين، ليصل إلى نتيجة مفادها أن مشكلة المرأة تتجاوز حدود الزمان والمكان والتاريخ والحضارة .. ليصوّر لنا في الأخير: المرأة بكل أبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية... ولهذا، كانت العوامل السابقة القوى المحفزة لثورة شهرزاد وجرمين على أوضاعهما القاسية.
لقد ساعد التطور الحضاري المرأة على تجاوز بعض القيود التي كانت إلى وقت قريب، تعبر عن المحرّمات والممنوعات: كالتعليم والعمل والزواج... فكسّرت بذلك روتين القرون الماضية، لأنه لا يتماشى وأوضاعها الحالية. فهي اليوم تتمرد من باب القوة، أي أنها لو تشعر بها، لما تمرّدت أو نادت بالتحرر. ويعود ذلك إلى جملة المحفّزات أهمها:
1 ـ سمح تعليم المرأة بتكوين رؤى خاصة بها، جعلها تسعى أن تتموقع في المجتمع جنباً إلى جنب مع الرجل، لأنها أدركت أهميتها ومكانتها في بناء المجتمع، باعتبارها المحرك الرئيسي فيه بالدرجة الأولى.
2 ـ تمتلك نساء الطبقات الراقية الثقافة والمكانة والجرأة على مواجهة الرجل والمجتمع بكل مكوناته، لأنها تنطلق من باب القوة، أي: أن طبقتها التي تنتمي إليها تشكل لها المحفز الرئيسي للمطالبة بالحرية والاستقلالية والمناداة والمساواة. وتقاليد هذه الطبقة ساعدتها على ذلك:
(الإشارة إلى حلقة القصاص الذين يتردّدون أسبوعياً على شهرزاد والصالون الأدبي الذي فتحت أبوابه جرمين في بيتها)، لأن الطبقات الفقيرة تفتقر لكل هذه المقومات، لذا فالمرأة في هذه الحالة تعاني الجهل والفقر والانسحاق الاجتماعي بكل مستوياته، ولا يمكنها بذلك من المطالبة بالتحرر.
3 ـ دخولها معترك العمل في جميع الميادين، جعلها تشعر بالاستقلالية المادية تجاه الرجل، وهذا ما جعلها تتجرد من بعض مسؤولياتها، وتتبرم من بعض أدوارها.
وهكذا مارست المرأة تحررها، وتمردت على سلطة الرجل "الطرف القوي" في المجتمع، وسلطة هذا الأخير، بأن رفضت كل تلك العادات والتقاليد والممارسات، لأنها لا تتماشى وطموحاتها الجديدة، فكسّرت القيود التي كانت تكبّلها وتشلّ حركاتها وتضعها بذلك على هامش الأحداث.
أما سلطة الدين والأخلاق فقد خالفتهما أيضاً من خلال الدخول في علاقات غير طبيعية (الشذوذ) ـ كما جرى بين شهرزاد وجرمين ـ نكاية "في الرجل وانتقاماً منه لقرون العبودية الطويلة التي عاشتها تحت رحمته. فهي قد اخترقت المحرّم لتدين الآخر وتعاقبه، وتفرض ذاتها عليه مع كل التغييرات التي أحدثتها، وكأنها تحاول تأكيد المقولة الديكارتية: "أنا أفكر، أنا موجود"، بأن أتت ببديل يتناسب وتحررها: "أنا موجودة، أنا حرة".
ويأخذ مفهوم التحرر عندها ـ عند شهرزاد وجرمين، وكل امرأة تعرّضت للظروف ذاتها ـ أبعاداً دلالية عميقة لا تقف عند مستوى واحد، وإنما تتجاوز به كل المستويات، لتجسد تحررها على أكمل وجه.

لكن الثنائية (الثائرة/المتمردة) أضحت باهتة المعالم مع "طه حسين"، وإن كنا نتلمس ثورة شهرزاد وتمردها على بعض القيم الموجودة في المجتمع الشرقي "العربي"، كتصوير الحب الإباحي وتصريح المرأة به أو ممارسته علناً أمام الجميع. فهذا هو الموتيف والوافد الجديد الذي أضافه "طه حسين" إلى المجتمع الذي يرفض سلفاً مثل هذه القضايا، لأنها لا تقبل المناقشة أو الجدال ولا حتى التمرد عليه. لأن طبيعة تركيبة المجتمع الشرقي تتأسس على فكرة "الرجل السيد" و"المرأة في الحريم".

ويبدو أن ما عرفه "طه حسين" يختلف اختلافاً عما كان مألوفاً في البيوت المصرية الصميمة. ومفهوم الحب للأسف ما يزال عندنا محتاجاً إلى كثير من المراجعات والتصحيحات ولمسات السمو وظلال الجلال" (10). فالفرق واضح بين ما عرفه وعاشه "طه حسين" وبين ما كان سائداً في المجتمع، فالمفهوم في حد ذاته قد تغير عنده، لأنه وقبل زواجه من سوزان، كان يبغض "الزواج بالكتابية لما ستصبغ به البيت من صبغة أجنبية، وكان يمزج ويسخر من مذكراتها التي نشرها 1955 في مجلة آخر ساعة ويقول لأخوته إنه سيعود بزوجة أجنبية" (11).

وهاهو الآن يصور في الرواية مظاهر الحب على النمط الغربي المخالف لقيم المجتمع العربي، فشهرزاد تدخل في عناق مع شهريار، عرفا أولـه ولم يعرفا آخره. وهاهي فاتنة تتمرد على ملوك الجن وترفضهم جميعاً، لأنهم لا يتفقون ورؤيتها في شروط الزوج الصالح الذي تريده.

ويبدو أن هذا الحب الذي صوره "طه حسين" خاضع لعملية "إسقاط" تعكس تمرده على الحب القديم في مجتمعه، لذا فهو يصبغه بصبغة غربية وليدة حياته الشخصية وقراءاته المتعددة للأدب الغربي والعربي على حد سواء.

من جهة أخرى، نرى فاتنة تثور على الرعية التي تجهل حقوقها وواجباتها وتخضع فقط لنزوات الحكام، كما ترفض الأفعال الصادرة عن ملوك الجن الذين استبدوا بشعوبهم وهدروا أرواحهم وحرياتهم.

ومن هذا المنطلق، تمردت فاتنة على القوانين المتفق عليها في ميثاق الأمم والشعوب أثناء الحروب، ورفضت مقابلة الملوك والسفراء، وأمرت بمعاقبتهم وتنحيتهم عقاباً لهم عن جرائمهم وتأكيداً على قراراتها الصارمة.

ما يمن أن نلاحظه من خلال كل ما سبق، أن هناك توافقاً في بعض التيمات المشتركة التي تربط الروايتين معاً وتتمثل في: الثورة على الظلم والاضطهاد، ومحاولة ممارسة الحرية بكل مقوماتها بعيداً عن القيود التي يفرضها المجتمع. وهذا لا يعني أن تلك المفاهيم المشتركة لا تختلف في دلالاتها ومسبباتها عند كل من "هنري دو رينييه" و"طه حسين" لاختلاف كل واحد منهما عن الآخر بطريقته في معالجة القضايا ورؤيته الشخصية للأمور.

أما الصراع السياسي الطبقي، فهو حركة فاعلة، لم تكف عن الدوران والتجدد، وكلما خفت صيتها حيناً، ثار من جديد تحت عوامل الاضطهاد الفكري والثقافي والسياسي... الخ. لهذا ظل الصراع حلقة متواصلة بين الأجيال عبر التاريخ. لأن ذلك يؤدي دوماً إلى التغيير المرجو.

ومن هنا، تبرز الثنائية الثانية المتمثلة في:

2 - ثنائية (السياسيّة/المُخَلّصة):

تتفق الروايتان الفرنسية والعربية على جملة من الثوابت تتعلق بموضوع المرأة السياسية المخلصة، التي تمتلك بعض الرؤى والمفاهيم السياسية التي تستخدمها في هذا النشاط الفعلي.

ولئن كانت هذه الملامح غير بارزة في شهرزاد "رينييه"، لأن الرواية في الأساس ترتكز على البعد الاجتماعي بالدرجة الأولى، فإن رواية "طه حسين" كتبت أساساً كرسالة سياسية تعبر عن آرائه في الحرب والسياسة وعلاقة الحاكم بالمحكوم.

ومع ذلك، فقد تقاطع كل من "رينييه" و"طه حسين" في رسم ملامح واحدة "للحاكم" الذي يحكم أفعاله وسلطاته: الاستبداد والقهر والطغيان... وتعبّر هذه الثوابت عن آليات الحكم والفكر السلطوي الذي يتميز به حاكما الروايتين، فيحيدان عن الدور الحقيقي الذي يجب أن يقوما به. لذا، كان نتيجة هذا الميل والانحراف والتبرم السياسي انقداح شرارة الثورة والغليان.

عرض "رينييه" في روايته صورة الحاكم وفق رؤيتين متوازيتين هما: سلطان الشرق (شهريار) وملك فرنسا. ووضع لكل منهما قناعاً واحداً هو التسلط والجبروت وإدخال الرعية في حروب داخلية وخارجية طاحنة، أفنت الرعية وأموالها استجابة لنزوات الملك ورغباته وبحثاً عن الثورة والمجد.

وهذه هي الصورة التي جسّدها ببراعة "طه حسين" في أحلامه أيضاً، واتفق مع "رينييه" في تحديد أطرها العامة. وكانت هذه هي الوجه الحقيقي الذي يظهر به كل حاكم مستبد ومتجبر مع رعيته. فتظهر القطيعة بين الحاكم والمحكوم (الرعية) كرد فعل طبيعي لهذه المعطيات. وينتج جرّاء ذلك التمرد والثورة على أصحاب القرار.

ومن جهة أخرى، يرفض المبدعان فكرة "الحرب" غير المشروعة لأنها تسهم في الرق الاجتماعي الذي ما تزال آثاره موجودة وتعكس رق الشعوب القوية للضعيفة، والبقية الموجودة أيضاً في المجتمع الواحد.

ما يمكن أن تستنتجه من خلال هذا القول، هو أنه يوجد نوعان من الصراع:

الأول: بين المجتمعات أو الشعوب والحكام، وهو صراع مرفوض لأنه يقوم على الاستبداد وانتهاك حقوق وحريات الطرف الآخر (الشعوب).
الثاني: بين أفراد المجتمع الواحد.
وهذا النوع الثاني هو الذي ركز عليه "رينييه" في الرواية، وسعى كي تكون الثورة الأداة الفعلية والحقيقية للتغيير. فكان نظام الحكم الجمهوري هو السبيل للقضاء على الطبقية السياسية (إلغاء الملكية) والطبقية الاجتماعية (الفروقات الاجتماعية، كما حدث في الجزء الأول من رواية "رينييه" حيث رفض الأب علاقة بين ابنه الكونت والفتاة ليزة، لأنها من طبقة فقيرة في المجتمع).
أما "طه حسين" فقد ركز على النوع الأول بشدة، لأنه يرفض فكرة الاحتلال والاستعمار واستعباد الشعوب، ويرى أن "الحاكم" هو المفتاح الأساس في هذه الحالة. لهذا، نجده يضع له شروطاً حتى يؤدي عمله على أكمل وجه.
فكانت الثنائية شهرزاد (السياسية/المخلّصة) واضحة جلية عند المبدع الثاني (حسين) وجعل شهرزاد تفقه في أمور السياسة، بل لنقل إنها خريجة الفلسفة اليونانية والفكر الغربي (وهي صورة عن ثقافته الغربية التي تلقاها في باريس).
أما شهرزاد "رينييه" التي تسلمت السلطة بعد مقتل زوجها شهريار فإنها لم تسع جيداً إلى نشر العدالة والمساواة بين الرعية، كما يتّضح ذلك من خلال العقاب الذي سلّطته على القصاص "الصَّلم" الذين فشلوا في إمتاعها، وكأن السلطة في هذه الحالة تخضع للرغبات والأهواء.
أما موضوع "المخلصة" فتشترك فيه شهرزاد الأديبين، اللتان سعتا في بادئ الأمر إلى لعب دور "المخلّص" من الموت لفتيات المملكة، وإن اختلفت أسباب كل واحدة منهما، فقد قدمتا نفسيهما فداء لطروحات معينة، كانت نتيجة مجهولة مسبقاً.
ويشعّ هذا الموضوع بكثرة عند "طه حسين" خلافاً لـ "رينييه"، خاصة مع "فاتنة" التي سعت كي تكون "المسيح المخلّص" لرعيتها من الموت. فرفعت عنهم هذه اللّعنة (الحرب) وحملت خطاياهم (جمودهم الفكري والاجتماعي والسياسي، ...وصمتهم الرهيب على كل هذه الأمور). وكأنها تتفق مع شهرزاد الليالي التي وضعت حداً للموت وتحمّلت خطايا شهريار، لتصنع الحياة في الأخير.
وتعكس هذه الرؤية حقيقة وضعية المرأة العربية اليوم التي "لا جدال (أنها)... تهتم بقضايا مجتمعها السياسية والاقتصادية والثقافية والأخلاقية، وتشارك بفعالية في العمل الاجتماعي وحجم تواجدها في إيقاع الحياة أكبر، وسيرها نحو التحرر والمساواة ملحوظ..." (12).
ومع ذلك، فقد حاول الأديبان أن يعبّرا من خلال أسطورة "شهرزاد" عن أهم القضايا في مجتمعهما، وحاولا أن تكون رؤيتهما مطابقة لأفكار كليهما التي يؤمنان بها ويسعيان إلى غرسها. وكأن هذا الرمز يلخّص بصدق قضية المرأة، وتتبّعها من حيث خروجها من شرنقة الرجل وعالمه المحدود لتسبح في فضاء أكثر اتساعاً هو فضاؤها الذي صنعته من مخيلتها ونبته بأفكارها ورؤاها على أرض الواقع.

الإحالات:

1 - هنري دو رينييه Henri de Régnier (1864 - 1936): من عائلة أرستقراطية فرنسية عريقة. درس الحقوق، ثم اتجهت ميولاته إلى الأدب، وصار من شعراء الرمزية الكبار. انضم إلى الأكاديمية الفرنسية سنة 1911، له ما يزيد عن 67 مؤلفاً أدبياً أغلبها دواوين شعرية. تأثر بفكتور هيجو، ألفرد دو فيني، ..كان دائم التردد على حلقات ستيفان مالارميه زعيم الرمزية.
2 - طه حسين (1899 - 1973): أستاذ وأديب وناقد عربي. له العديد من المؤلفات الأدبية والنقدية و.. عمل رئيساً لتحرير مجلة "الكاتب المصري" - 1946، 1947 -، كما شغل منصب وزير المعارف 1950.
3 - فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار العلم، دمشق، ط 4، 1990. ص 9.
4 - Henri de Régnier: le voyage d'amour ou l'initiation vénitienne, Mercure de France, 9 éme edition, Paris, 1930.

5 - طه حسين: أحلام شهرزاد، المجموعة الكاملة، المجلد 14، القصص والروايات (2)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 4، 1974.
6 - انتقد الشيخ كامل محمد محمد عويضة في كتابه "طه حسين بين الشك والاعتقاد" (دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1994 - 167) جميع أعمال طه حسين الفكرية والأدبية والنقدية والتاريخية.. خاصة في روايته "أحلام شهرزاد" وقال بأنها تمس العقيدة (تأليه فاتنة، مباركة شهرزاد لشهريار: يقوم الفكر المسيحي على هذه النقطة) والأخلاق (علاقات شهرزاد وشهريار).
7 - نجد في المجتمعات الحيوانية (مجتمع الحشرات: مثلاً العناكب) حيث تكون الأنثى أكبر حجماً من الذكر، مما يتوجب عليه تقييدها حتى تتم علمية التزاوج. لأنها لو انفلتت من القيد، لكان سعيها الأول القضاء على هذا الذكر الغازي. ومن هنا، يرتبط موضوعا الحب والموت. (رؤية مخالفة: الذكر هذه المرة هو الضحية).
8 - كذلك الأمر مع توفيق الحكيم. وقد أشار الأديبان العربيان في عملهما المشترك "القصر المسحور" إلى تأثرهما البالغ بهنري دو رينييه.
9 - مريم سليم وآخرون: المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي، عدد 15، بيروت، ط 1، 1999. ص 32.
10 - سهير القلماوي: في ذكرى طه حسين، دار المعارف، عدد 388، (سلسلة اقرأ)، القاهرة، أكتوبر 1974. ص 52.
11 - سهير القلماوي: في ذكرى طه حسين، ص 50.
12 - خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، المغرب، 1999. ص 9.

- أستاذة الأدب المقارن بمعهد اللغة العربية وآدابها - المركز الجامعي الطارف/الجزائر، وعضوة بمخبر الأدب المقارن، بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة/الجزائر. وهي بصدد إنجاز أطروحة الدكتوراه في التخصص ذاته.



من الأرض اليباب
إلى الفردوس الاصطناعي

تأليف: فرانكو موريتي
ترجمة: د. ثائر ديب

تتّخذ هذه المقالة نقطة انطلاقها عدداً من المشكلات المرتبطة بقصيدة ت.س. إليوت الأرض اليباب، التي ظهرت في شكلها النهائي عام 1922. وتنتمي الأرض اليباب إلى ذلك الحشد الاستثنائي من الروائع الأدبية التي شهدتها الفترة حول الحرب العالمية الأولى. وهو حشد "استثنائي" بسبب كميته، التي تبيّنها أيّ قائمة تقريبية (جويس وفاليري، ريلكه وكافكا، سفيفو وبروست، هوفمانستال وموزيل، أبولينير، وماياكوفسكي)، لكنه أكثر من استثنائي لأن تلك الوفرة من الأعمال شكّلت ــ كما اتضح الآن، بعد أكثر من نصف قرن ــ آخر موسم أدبي في الثقافة الغربية. فخلال بضع سنوات أعطى الأدب الأوروبي أقصى ما لديه وبدا على وشك افتتاح آفاق جديدة لا حدود لها: غير أنّه بدلاً من أن يفعل ذلك، قضى نحبه. ولم يعد هنالك سوى بضع قامات رفيعة، وكثير من المقلّدين: دون أن نجد ما يمكن مقارنته بالماضي.
والحال، أنَّ أعمال إليوت ــ خاصة الأرض اليباب ــ تكتسي معناها الكامل في ضوء هذا النفاد لمبرر وجود الأدب ووظيفته التاريخية ضمن الثقافة الغربية. فلا شك، أنّ قصيدة العام 1922 تمثّل في آن معاً ذلك النتاج النموذجي البارز وذلك النتاج "الحدّي" الذي يثير القلق والانزعاج: ففيها آخر أصداء الرواية التكوينية وآخر أصداء التقليد الغنائي المتردّي، وفيها برودة التمثيل المجازي الديني وتقلقل المحاكاة الساخرة، والاقتباس التاريخي المتبحّر وإرادة بناء منظومة صغرى ثقافية تقوم على ترتيب أسطوري. ثمّة شيء من كلّ شيء، في حقيقة الأمر؛ وإنّه ليصعب أن نفهم كيف يمكن تماسك هذا الكل معاً.
هنالك، بالطبع، طريقة بالغة البساطة، وتالياً شديدة الشيوع، في تفسير هذا الحال: حيث لا يحتاج المرء لأكثر من اللجوء إلى فكرة الشعر التركيبي "الجامع" أو "المشتمل على كل شيء"، تلك الفكرة التي أشار إليها إليوت نفسه

في كثير من المواضع(**1**). غير أنَّ في هذا ضرباً من التهرّب. فمثل هذا "الإشتمال على كلّ شيء" (كما سنواصل تسميته في الوقت الراهن) ينبغي أن يمثّل، بالنسبة للتحليل الأدبي التاريخي، مشكلةً حقيقية تحتاج إلى توضيح من حيث ضرورتها التاريخية وأسلوب عملها. أمّا تحويله بضَرْبٍ من السحر إلى حلٍّ للمشكلة فلا يفسّر كلّ شيء إلا لأنّه لا يفسّر شيئاً. وهو يسوق المرء إلى الاعتقاد بأنّ إليوت قد وضع بذلك أساس "حقبةٍ" جديدة في تطور الأدب؛ في حين يمكن لهذا المرء أن يعلم، إذا ما كان رصيناً وصاحياً، أنّ العكس تماماً هو الصحيح.

سوف أحاول في هذه الدراسة أن أطوّر خطّاً مختلفاً من التفكير، وما أطرحه هو أنَّ الأرض اليباب والترتيب الأسطوري الذي يشكّل عمادها(**2**) (والذي سوف أحدد طبيعته) هما، بالقطع، نتاجان ثقافيان مشروطان، وقلقان، وتقريبيان، والسبب في ذلك هو أنّ إليوت حاول مع الأرض اليباب أن يحلّ في الميدان الأدبيّ مشكلاتٍ كانت تتطلّب بدلاً من ذلك تأسيس أنظمة جمالية وثقافية جديدة. أي أنّ إليوت حاول أن يُحْرِزَ مع الشعر نتائج ما كانت لتُحْرَز إلا مع الثقافية الجماهيرية، حيث يكون من الطبيعي أن تتّخذ، في هذا النظام الرمزي الجديد، معاني إضافية مختلفة. ويحاول القسم الثالث من هذه الدراسة أن يقتفي آثار بعض من هذه التطورات والتحولات. ومع أنّ ذلك يمثّل، شكلياً، نقطة النهاية التي يبلغها الاستقصاء، إلا أنَّ هذه الصفحات تظلّ افتراضية إلى حدٍّ بعيد واقرب إلى الأطروحة: غايتها الأساسية الإشارة إلى أنّ التحليل الأدبي ـــ إزاء عدد من الأعمال الأساسية في القرن العشرين ـــ لا يمكنه أن "يصل إلى قرار" إنْ لم يخرج خارج مجاله "الخاص". وبما أن الأدب بات في حِلٍّ من بعض الوظائف التي انتقلت إلى أنشطةٍ ثقافية أخرى، فإنَّ على النقد الأدبي أن

---

(1) لعلّ المثال الأشهر بين هذه المواضع هو قول إليوت: "حين يكون ذهن الشاعر قد أُعِدَّ على الوجه الأكمل لأداء مهمته، فإنه يعمل دوماً على إدماج الخبرات المتنافرة؛ أمّا خبرة الرجل العادي فتتسم بالعماء، وعدم الانتظام، والتشظّي. فقد يقع هذا الأخير في الحبّ، أو يقرأ سبينوزا، دون أن تكون لهاتين الخبرتين أي علاقة واحدتهما بالأخرى، أو بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطبخ؛ أمّا في ذهن الشاعر فلا تني هذه الخبرات تشكل كليات جديدة". ("الشعراء الميتافيزيقيون" (1921)، في **مختارات نثرية من ت.س.إليوت**، تحرير فرانك كيرمود، لندن 1975، ص 64).

(2) من الأدقّ القول إنّ هذا الترتيب الأسطوري يشكل عماد المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، وهي المقاطع التي تمتلك ما يبرر وصفها بأنها الأشهر والأشدّ إثارةً للاهتمام. وكان أليساندرو سير بييري قد كتب مقالة مقنعةً جداً حول الانقطاع البنيوي في **الأرض اليباب** وما استتبعه ذلك من تحوّل من المنهج الأسطوري إلى المنهج التمثيلي . التعليمي. انظر:

"Il doppio registro del **Waste Land**" in Hopkins-Eliot-Auden. Saggi sul parallelismo poetico, Bologana 1969.

"يتعقّب" هذه الوظائف ويجهد في سَبْر أغوار المعنى الذي يكتسيه هذا التحول. أعلم أنني إذ أقول هذا أخاطر بفقدان كلّ تحديدٍ منهجي وإطلاق كلام ضبابيّ وغائم ــ الأمر الذي لست واثقاً من أنني لم أجلبه على نفسي ــ غير أنّ مثل هذه المخاطرة، مع الثقافة المعاصرة الزلقة المتقلّبة، تستحق أن تُخَاض.

1 ــ صَوْبَ الأسطورة:

"[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالةً"(1). هذا واحد من أشهر أقوال إليوت النقدية، والوصفة النظرية التي تحاول أن تشير إلى البنية العميقة المشتركة بين بوليسيز والأرض اليباب. وأول ما تجدر ملاحظته هو أنّ إليوت يؤمن بضرورة المنهج الأسطوري، إلى درجة أنّه يعزو إليه "الأهمية التي لاكتشاف علمي"، ويقارن جويس بإنشتين ويرى أنَّ "السيد جويس يتّبع منهجاً على الآخرين أن يتّبعوه فيه"، لأنّ العالم الحديث لم يعد من الممكن تمثيله من خلال الشكل الروائي: "إذا لم تكن [يوليسيز] رواية، فذلك ببساطة لأن الرواية شكل لم يعد وافياً...". ومع أنَّ هذه ملاحظة عرضية ــ أقرب إلى جملة اعتراضية ــ إلا أنها مفصل حاسم يلقي الضوء على ذلك الطموح وتلك النزعة "الكلبية" اللذين نظر بهما إليوت، في أوائل عشرينيات القرن العشرين، إلى الاتجاهات الكبرى في الأدب الغربي. وتتأتّى الكلبية من أنّ الرواية تُصَفّى مرّةً وإلى الأبد بتلك الملاحظة الباردة الجليدية التي ترى أنّها "شكل لم يعد وافياً"؛ الأمر الذي سيكرّس له إليوت الناقد ــ وقلّة من النقّاد هم الذين أبدوا ما أبداه من تعدد المواهب وقدرة على التهام كل شيء ــ جزءاً مهماً من تأملاته في العقود التالية. أمّا الطموح فيتأتّى من أننا إزاء رجل يفكّر على مستوى "الحقب" التاريخية ولا يبدي أي خشية إذ يحسّ بأنه عند بداية طور جديد، أو وخز ضمير من تخلّيه عن الشكل الأبرز على مدى قرنين من الحضارة الأوروبية.

ولكن لماذا لم تعد الرواية وافيةً؟ "لأنَّ الرواية بدلاً من أن تكون شكلاً، كانت ببساطة تعبيراً عن عصر لم يفقد كلّ شكل بما يكفي لأن يشعر بالحاجة إلى شيء أشد صرامة"، كما يتابع إليوت. دعونا نوضح هذا القول. لقد دخلت الرواية أزمتها الأخيرة ("فقد انتهت الرواية مع فلوبير وجيمس"، كما يستنتج إليوت بعد أسطر ثلاثة) ليس لأسبابٍ من ضمن التطور الأدبي، بل لأنَّ الحقبة التي جعلت الرواية ممكنةً تعاني أزمةً وقد تحولت إلى "بانوراما هائلة من العقم والفوضى". ومع أنَّ إليوت لا يساعدنا كثيراً في فهم خصائص هذه الحقبة التي استسلمت الآن، إلا أنّ الشيء الوحيد الذي يقوله عنها واضح تماماً: إنها "عصر لم يفقد كل شكل بما يكفي"، حقبة كانت قادرة على أن تمنح نفسها شكلاً ــ نظاماً ــ دون أن تلجأ إلى النتاجات الأدبية كنماذج للتنظيم. وليس مصادفةً أن تُعرَّف الرواية بأنها "تعبير عن العصر": ثمرة نظام من طبيعة أخرى،

(1) *"يوليسيز، والنظام، والأسطورة"، في The Dial، تشرين الثاني 1923.*

ليست شكلاً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل تجلٍّ لشكل أساسي يقع تحتها وترتكز عليه.
ها هنا إطارٌ مرجعيّ ممكن لكي يأخذ سجال إليوت طريقه إلى مزيدٍ من الوضوح. فحكم إليوت على حضارة القرن التاسع عشر يتوافق في نقطة أساسية مع الأطروحة التي لم تجد صياغتها الكلاسيكية إلا بعد عشرين عاماً في كتاب كارل بولاني "أصول عصرنا"، ومفادها أن القرن التاسع عشر شهد تحقق الفكرة القائلة بأنَّ المجتمع يمكن أن يعمل بطريقة عقلانية ومتماسكة نظراً لوجود آلية اقتصادية محضة، ألا وهي "السوق ذاتيّ التنظيم": أي آلية تسعى إلى غايات اقتصادية وكمية حصراً، وتكون بذلك متحررة من أي تقييد ينبعث من القيم الرمزية والثقافية. فالمجتمع في هذا النموذج النظري يعمل باستقلال عن الثقافة ويمكنه أن يزعم تالياً ــ وهنا نعود إلى إليوت ــ أنَّ بناء العالم الثقافي يمكن أن يكون مرناً نسبياً، ويفسح المجال لظاهرةٍ مثل الرواية التي نادراً ما تكون مُصَاغةً شكلياً.
ليس هذا بالمكان المناسب لكي نقرر ما إذا كانت هذه الأطروحة قائمةً على أساس متينٍ أم لا. والمهم هنا هو أن نلاحظ كيف سيطرت صورة نظرية قريبة من صورة بولاني على أبحاث كثير من المفكرين الأوروبيين في العقود الأولى من القرن العشرين بأشكالٍ على هذا القَدْر أو ذاك من الوضوح. فلو عدنا إلى سنوات الأرض اليباب لَصَعُبَ علينا أن نمرّ مرور الكرام على التشابه بين بعض منطلقات إليوت وذلك الاستقصاء الذي أجراه جورج لوكاش قبل بضع سنوات في كتابة نظرية الرواية. حيث يشير لوكاش، مثل إليوت، إلى أنَّ مكانة الرواية الشكلية أبعد ما تكون عن اليقين: فالدراما "بوسعها...، بطبيعتها الشكلية القبليّة، أن تجد عالماً ربما يكون إشكالياً لكنه يبقى مشتملاً على كلّ شيء ومكتفياً بذاته. لكن ذلك مستحيل بالنسبة إلى الملحمة العظيمة". ولكن، هل ثمّة معنى للكلام على "شكل" إنْ لم يكن "قبلياً"، "متحرراً" إزاء المادة التي يمارس عليها مقدراته التنظيمية؟ يبدو أن لوكاش يعتقد أنْ لا؛ لكنه يواصل قائلاً: "بالنسبة للملحمة، العالم في أي لحظة معينة هو مبدأ نهائي؛ فهي أمبريقية في أساسها المتعالي الأعمق، والأشدّ حسماً، والذي يحدّد كلّ شيء... ولا نستطيع قطّ، ما دامت ملحمةً، أن تتعالى على طبيعة الحياة المعطاة تاريخياً بما لها من اتساع، وعمق، وكمال، وتنظيم غني ومحسوس... الملحمة والرواية، هذان الشكلان الكبيران من أشكال الأدب الملحمي العظيم، تختلفان واحدتهما عن الأخرى ليس بمقاصد كاتبيهما الأساسية بل بالوقائع التاريخية ــ الفلسفية التي يواجهها هذان الكاتبان"**(1)**.
مثل هذه المقاطع وافرة وغزيرة في نصّ لوكاش. ومع أنَّ نظرية الرواية من الكتابة متناقضة أشدّ التناقض، وتشيع فيها رواقية تكوينية، يائسة متهورة ("لقد ابتدعنا إنتاجية الروح... ابتدعنا خَلْقَ الأشكال...")، إلا أنّه ما من شكّ في أنَّ لوكاش يعتقد بأنَّ لعنة "العلاقة الضرورية التي لا تنفصم عراها مع العارض

(1) جورج لوكاش، ***نظرية الرواية***، *لندن 1978، ص 46، 56.*

التاريخي الملموس "قد حلّت بمحاولة الروائي الشكلية: وهذا ما يحبط حتماً كلّ تحقق فعليّ. وبذلك يلتقي لوكاش وإليوت في نقطة أساسية واحدة على الأقلّ: هي أنّ شكل الرواية يتوقف على شكل "العهد"، وينحدر معه. وحين يشير لوكاش، في الصفحات الأخيرة من نظرية الرواية، إلى دوستويفسكي بوصفه بشيراً مُحْتَملاً بـ"عالم جديد"، فإنّ منطقه يجبره على أن يؤكّد بوضوح أن "دوستويفسكي لم يكتب روايات": وهو تأكيد ينبغي أن يُؤْخَذ بخفة حين يكون دوستويفسكي هو المعني، غير أنه تأكيد يبدي بقوة تلك الأعراض التي تميز طموحات لوكاش. فإذا أراد المرء أن يدخل عهداً جديداً من الضروري أن يهجر الرواية. والمشكلة الآن أن نفهم أي شكل أدبي سيحلّ محلّها، وبأي وسائل، ولأيّ غايات.

لنعد مرة أخرى إلى ما قاله إليوت في العام 1923: "[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكّم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالة". ها هو، أخيراً، ذلك "الشكل القَبْليّ": فثمّة، من جهة أولى، عالم غير عضوي وخالٍ من المعنى، وثمة، من جهة أخرى، منهج لـ"التحكم"، و"التنظيم"، وإعطاء "شكل ودلالة". والعلاقة بين العهد والثقافة التي كانت قد وسمت عصر الرواية قُلِبَت رأساً على عقب: فهنا العهد بلا شكل تماماً، والثقافة ليست سوى شكل، قدرة تنظيمية مجرّدة.

غير أنَّ إليوت لا يقتصر ــ كما يفعل وورينغر هيولم ــ على إبراز ما للشكل الجمالي من طابع مجرّد: "طريقة للتحكم، والتنظيم، وإعطاء شكل ودلالة". فلعلّ المصطلح الأخير أن يكون الكلمة المفتاح في مشروع إليوت الشعري. ومن المهم هنا أنَّ الكلمة هي "الدلالة" وليست "المعنى". فالدلالة كلمة ثنائية التكافؤ تشتمل على فكرة المعنى لكنها تربطها بفكرة "الأهمية"، و"الصلة"، و"القيمة" وتخضعهم لها.

ودارة القِصَر هذه بين "المعنى" و"القيمة" تضع بحث إليوت في القلب تماماً من أحد التشابكات المفاهيمية بالغة الإثارة التي واجهتها الثقافة الأوروبية عند منقلب القرن. وسوف نبدأ من العام 1892 حيث نشر المنطقيّ غوتلوب فريج مقالةً كُتِبَت لها الشهرة، وعنوانها: "المعنى والمرجع".

وقد رمي فيها إلى التأكيد على تمييز مزدوج: أولهما هو ذاك التمييز الذي ينبغي تتبّعه في الألسنية، وبين المرجع (الشيء الذي "تُرْجِعُ" أو "تُحِيلُ" إليه

العلامة) والمعنى ("طريقة تمثيل" الشيء)؛ حيث يكون لـ"نجمة المساء" و"نجمة الصباح" المرجع ذاته، دون أن يكون لهما المعنى ذاته"(**1**).

ومع أنَّ اسم فريج لا يُقْرَن في العادة إلا إلى هذا التمييز الأول، فإنَّ سجاله لا يتوقف هنا:

"ينبغي التمييز بين مرجع علامة ومعناها وبين الفكرة المصاحبة. فإذا ما كان مرجعُ علامة شيئاً تدركه الحواس، فإنَّ فكرتي عنها هي صورة داخلية، تنشأ من ذكرياتِ انطباعات حسيّة كنت قد كوّنتها وأفعالٍ، داخلية وخارجية، كنت قد قمت بها. ومثل هذه الفكرة غالباً ما تكون مفعمة بالمشاعر؛ ووضوح أجزائها المنفصلة يتنوّع ويتأرجح. والمعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطاً على الدوام بالفكرة الواحدة ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه. فالفكرة ذاتية: فكرةُ شخص ما ليست فكرة شخص آخر. والنتيجة، بالطبع، هي تشكيلة من الفروق في الأفكار المصاحبة للمعنى الواحد. فالرسام، والفارس، وعالم الحيوان قد يربطون باسم ما أفكاراً مختلفة. وهذا ما يقيم تمييزاً أساسياً بين الفكرة المصاحبة للعلامة ومعنى هذه العلامة، الذي يمكن أن يكون ملكية مشتركة لكثيرين فلا يكون بذلك جزءاً من طريقة العلم الفردي. ذلك أن المرء لا يمكنه أن ينكر أنَّ لدى البشر مخزوناً من الأفكار المنقولة من جيل إلى جيل.

وفي ضوء ذلك، لا حاجة بالمرء لأن يتحرّج الكلام عن ألــ معنى، أمّا في حالة الفكرة فينبغي له، بكلام أدقّ، أن يضيف إلى من تعود وإلى أي زمن تنتمي. ولعلّ بمقدورنا أن نقول: كما يربط شخص هذه الفكرة، وآخر تلك الفكرة، بالكلمة الواحدة ذاتها، كذلك يمكن لشخص أن يقرن بها هذا المعنى، ولآخر ذاك المعنى. غير أنّه يبقى هنالك اختلاف بطريقة الربط. فليس ممنوعاً على هذين الشخصين أن يلتقطا المعنى الواحد ذاته؛ لكنهما لا يستطيعان أن يمتلكا الفكرة الواحدة ذاتها"(**2**).

تطرح هذه الجُمل المشكلةَ بمصطلحاتها الأساسية. فالأمر لا يقتصر على اختفاء كل توافق طبيعي بين المعنى والمرجع، أي بين اللغة والواقع، بل يتعدّى ذلك إلى أنَّ العالم اللغوي ــ الثقافي ذاته ينشطر بين استقرار المعاني النسبي ويقينيتها وبين العشوائية المطلقة التي تَسِمُ ما يدعوه فريج بـ"الأفكار"، أو ما سيطلق عليه ماكس فيبر بعد بعض سنوات، متّبعاً خطاً مشابهاً من التفكير في مجالٍ مختلف، اسم "القيم". ويمكن مواجهة هذا الوضع الذي رسمنا خطوطه العريضة بطريقتين متناظرتين تماماً. فمن جهة أولى، يمكن للمعنى والفكرة ــ القيمة أن يظهرا قريبين جداً واحدهما من الآخر ومختلطين، مما يجعل من الصعب التمييز بين حق المعنى (الذي يصبو إلى اليقين العلمي) وحقل القيم (الذي يتّسم بمبادئ وأهداف مختلفة تماماً). ومن جهة أخرى، فإنّ العلاقة بين المعنى (الذي يتّصف عند فريج بأنه بين ذاتيّ على نحوٍ جوهري) والقيمة (التي

(1) *"في المرجع والمعنى"، في **ترجمات من كتابات غوتلوب فريج الفلسفية**، تحرير بيتر غيتش وماكس بلاك، أكسفورد 1952، ص 27.*

(2) *المصدر السابق، ص 59 . 60.*

تشتمل بخلاف ذلك على أعمق الدوافع الفردية) لا تعود راسخةً وأحادية بما فيه الكفاية، ولا يعود بالإمكان ضمان أي تلاحم ثقافي أو استمرارية ثقافية: سواء على المستوى الاجتماعي أم على المستوى الفردي: ذلك أنَّ "المعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطاً على الدوام بالفكرة الواحدة ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه".

ولقد قارب "ماكس ويبر" الجانب الأول من هذه المسألة، ورأى أنَّ من الضروري أن نعلم أنّ ذاتية القيم توجّه كلَّ نشاط فكري ولا يمكن التخلص منها: وبذلك يكون من الحتمي أن تدخل مُثلنا "في صراع مع مُثلٍ أخرى مقدّسة لدى آخرين بقدر تقديسنا لمُثُلنا"**(1)**. وإذا ما كان ذلك صحيحاً، فإن مهمة الثقافة تتمثّل في معرفة أنّ "هنالك وسيبقى على الدوام... تمايز لا سبيل إلى سدّه [بين]... تلك الضروب من الحجاج التي تركن إلى قدرتنا على أن نتحمّس لأهداف عملية ملموسة أو أشكال وقيم ثقافية وأن نحققها ... و... تلك الضروب من الحجاج التي تركن إلى قدرتنا علي، وحاجتنا إلى، أن ننظم الواقع الإمبريقي تحليلاً بطريقة تدّعي الصِّحَّةَ كما لو كانت حقيقةً أمبريقيةً تجريبية"**(2)**.

وكما هو معروف، فإنَّ بحث ويبر، على الرغم من إقراره بأنَّ كلّ تحليل اجتماعي ــ تاريخي مدفوع بـ"مصالحنا" أو "قيمنا"، إنّما يتعمّق في الجانب الثاني للمشكلة، ويحدّد تلك المعايير التي يمكن أن تضمن لضروب الحجاج العلمي "الصِّحَّةَ كما لو كانت حقيقة أمبريقية تجريبية"**(3)**. وهذا يعني أنّ ويبر يهدف إلى تحديد ذلك الانفصال بين حقل المعنى وحقل القيم. غير أنّه قبل عامين فقط على مقالته، كان "هيوغوفون هوفمان ستمال" قد استكشف الجانب الآخر للمشكلة. ذلك أنَّ "رسالة اللورد تشاندوز" تتّبع تفكير فريج خطوة خطوة، إنّما بنبرةٍ سوداوية يستدعيها ضرب من الوحدة الضائعة: "حالي، باختصار، هو التالي: لقد فقدت تماماً كلّ قدرةٍ على التفكير بأيّ شيء أو الكلام عليه بصورة متماسكة.

في البداية راح يتنامى عجزي التدريجي عن مناقشة أيّ موضوع رفيع أو عام من ذلك النوع الذي يريد الجميع، بكلّ طلاقةٍ ومن غير تردد، أن ينتهز فرصته. وعشت نفوراً لا سبيل إلى تفسيره من نطق كلمات مثل الروح، أو النفس، أو الجسد... تلك المفردات المجردة التي ينبغي على اللسان أن ينتهز وجودها في إطلاق حكم، كانت "تتكرمش" في لساني مثل فطرٍ عفنٍ...

(1) *ماكس فيبر، "الموضوعية" في العلم الاجتماعي والسياسة الاجتماعية، في **منهج العلوم الاجتماعية**، نيويورك 1949، ص57.*

(2) *المصدر السابق، ص58.*

(3) *هذه هي، مثلاً، وظيفة مبدأ "العلة الكافية": "التحليل أحادي الجانب للواقع الثقافي من "وجهات نظر" معينة... يكون بريئاً من تهمة الاعتباط بقدر ما يفلح في تقديم تبصّرات في الترابطات التي يتبيّن أنها ذات قيمة في تفسير الحوادث التاريخية الملموسة تفسيراً علياً" (المصدر السابق، ص71).*

كنت أمتلئ بغضب لا سبيل إلى تفسيره، ولا سبيل إلى إخفائه إلا بصعوبة، حين أسمع أشياء مثل: لقد سارت الأمور على ما يرام أو بصورة سيئة بالنسبة لهذا الشخص أو ذاك؛ العمدة ن شخصٌ رديء، القس ت رجل صالح؛ المزارع م يثير الشفقة، فأبناؤه أشخاصٌ مبذّرون؛ وسواه يثير الحسد لأنَّ بناته مقتصدات؛ إحدى العائلات ترتفع مكانتها، وأخرى آخذة في التدهور. كلّ 1ذلك يبدو متعذراً على الشرح، كاذباً وفارغاً إلى أبعد الحدود. وأجبرني عقلي على أن أرى كلّ ما يجري في مثل هذه الأحاديث من مسافة قريبة إلى حدٍّ غريب... لم أعد أفلح في فهم [البشر وأفعالهم] ببساطة كما كنت معتاداً. وبدت لي الأشياء جميعاً مفكّكة إلى أجزاء؛ ولم يعد أي شيء قابلاً لأن تحيط به فكرة واحدة. وراحت تعوم حولي كلمات مفردة؛ وتحدّق فيَّ بعيون جامدة وتضطرني لأن أحدّق فيها، دوامات كانت تصيبني بالدوار وأظلّ أترنح دون أن أقبض إلاّ على الفراغ.

حاولت أن أخلّص نفسي من هذه المحنة باللجوء إلى عالم الأقدمين الروحي... أملْتُ أن تعيد إليَّ صحَّتي أفكارهم المرتَّبة واضحة الحدود. غير أني لم أستطع أن أشقّ طريقي إليها. لقد فهمت جدياً تلك الأفكار: رأيت تفاعلها الرائع يرتفع أمامي مثل ينابيع فاخرة تتراقص فوقها كرات ذهبية. استطعت أن أحوم حولها وأراقب كيف كانت تلعب، واحدتها مع الأخرى، غير أنها لم تكن معنيّة سوى ببعضها بعضاً، وظلّت تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصيةً في تفكيري مُقْصَاةً عن هذه الحلقة السحرية. وطغى عليَّ برفقتها إحساسٌ رهيب بالوحدة؛ شعرتُ كما يشعر شخص حبيسُ حديقة محاطة بتماثيل بلا عيون"**(1)**.

تلك هي أطوار عدمية تشاندوز: في البداية تفقد اللغة كلّ عفوية بالنسبة لمستخدمها؛ ثمَّ يدرك هذا الأخير طبيعتها "الكاذبة والفارغة" بالمقارنة مع الواقع؛ وأخيراً، وهذه هي الخطوة الحاسمة، فإنَّ التماسك المفاهيمي، على الرغم من سريانه في مجاله وفيما يتعلّق بأهدافه، يبدو الآن عاجزاً عن التوحّد مع "تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصية في تفكيري". فلا يعود بمقدوره أن ينتج قيمة: أي أن يؤسّس موقفاً من العالم، ضمن العالم. وسوف نصادف هذه الحالة بعد عشرة أعوام، في المرثاة الأولى من مراثي دوينو:

غريبٌ، حقاً، أن يكفّ المرء عن الإقامة في الأرض،
أن يكفّ عن ممارسة عادات لم يكد يكتسبها؛
ألا يسبغ على الورود، وسواها من الأشياء الواعدة،
معنى المستقبل البشري؛
أن يكفّ عمّا اعتاد أن يكونه، في أكفٍّ لا نهاية لقلقها؛ وأن
ينبذ حتى اسمه،
مثلما تُنبَذ لعبة محطّمة.
غريبٌ، ألا يواصل المرء أمانيه. غريبٌ
أن يشهد انحلال الصلات جميعاً

(1) "رسالة اللورد تشاندوز"، في *أعمال نثرية مختارة*، لندن 1952، ص133 . 135.

متطايرةً في الفضاء. وشاقٌّ أن يموت...(1)

وفي حين تمثّلت المشكلة لدى "ويبر" بإبقاء السيطرة على طبيعة "القيم" النهمة المتخلّلة كلّ شيء، فإن العكس هو الصحيح لدى كلٍّ من هوفمانستال وريلكه. فما يفزعهما ليس تلك القدرة الكلية التي يحوزها النشاط الرمزي لدى الإنسان بل غيابها: "انظروا، الأشجار موجودة؛ والبيوت/ التي نسكنها ــ لا تزال قائمة. نحن وحدنا نمرّ بها/ مثل نسمة عابرة" (مراثي دوينو، 2، الأبيات 39 ــ 41). فالمفاهيم تضفر "تفاعلها الرائع" لكن ذلك لم يَعُد يعين تشاندوز في إضفاء دلالة على العالم.

تلك هي رحم "الكابح" الاستثنائي الذي كان يكبح عالم الأدب النمساوي عند منقلب القرن(2): تَحَفُّظُ من أ درك مدى العقم الذي ينطوي عليه أن تُسْقِطَ على العالم ظلال رغباتك الخاصة المُطَمْئِنَة. وقد يكون لهذا العالم معنى، لكنه بلا معنى بالنسبة لنا: فقد ضاع بدون عودة ذلك التوافق بين القيم والواقع. ويلاحظ فرويد في كتابه الحضارة ومنغصاتها أنّ "المرء لتساوره الرغبة في القول إنّ خطة "الخلق" لا تشتمل حتى على نية أن يكون الإنسان سعيداً"(3).

هذه الاعترافات الجذرية بـ"انقشاع الأوهام" حيال العالم الإنساني هي الخلفية التي تكتسي قبالتها محاولة إليوت بمعناها الكامل. فهو يريد للقارئ أن يشعر بـ"الراحة" من جديد: بردم الهوة بين المعنى والقيم والواقع. ذلك هو هدف نظرية "المعادل الموضوعي"، تلك النظرية التي تمثّل معقلاً آخر من معاقل فكر إليوت: "إنَّ السبيل الوحيد للتعبير عن الانفعال في شكل فني هو بإيجاد "معادل موضوعي"؛ أو بعبارة أخرى، مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث التي يمكن لها أن تكون صيغةً لذلك الانفعال المحدّد؛ بحيث يُثار الانفعال على الفور ما إنْ تُقَدَّم تلك الوقائع الخارجية، التي لا بدَّ أن تنتهي بخبرات حسية"(4).

---

(1) *ر.م. ريلكه، **مراثي دوينو**، 1، نيويورك 1972، الأبيات 69 . 78.*

(2) *"المأزقية!" هكذا يفتتح جورج لوكاش مقالة لـه عن ستيفان جورج ("العزلة الجديدة وشعرها"، في كتابه الروح والشكل، لندن 1974، ص79). ليقول لاحقاً في هذه المقالة: "الإنسان في أناشيد جورج... هو إنسان متوحّد منقطع عن كل الروابط الاجتماعية. ومحتوى كلّ أنشودة بمفردها ومحتوى كليتها هو شيء ينبغي على المرء أن يفهمه، لكنه لا يستطيع قط: وهو أنَّ اثنين من البشر لا يمكن قطّ أن يصيرا واحداً... ما من شكوى في قصائد جورج عملياً: إنها تنظر إلى الحياة مباشرةً، بهدوءٍ وربما باستقالةٍ، إنما بشجاعة على الدوام، وبرأس مرفوع على الدوام... وداعٌ جميلٌ، قويٌّ، شجاعٌ، على طريقة الأنفس النبيلة، دون شكوى أو رثاء، بقلبٍ كسيرٍ إنما بخطى ثابتة، "مؤلِّفةٍ" على النحو الذي يقتضيه التعبير الرائع، الجامع، الشبيه حقاً بما نجده لدى غوته" (المصدر السابق، ص87 . 90).*

(3) سيغموند فرويد، ***الحضارة ومنغصاتها***، *في* ***الطبعة الموثوقة لأعمال سيغموند فرويد التحليلية النفسية الكاملة***، *تحرير جيمس ستراتشي وآنا فرويد، المجلد 21 (1927 . 1931)، لندن 1961، ص76.*

(4) *"هملت ومشكلاته"، **الغابة المقدّسة (1920)**، لندن 1967، ص 100، التشديد لي.*

والقصد هنا واضح، على الرغم من لغة إليوت النقدية المرواغة دوماً: الشكل الفني هو الوسيلة التي تعيد الارتباط بين التعبير والانفعال، بين المعنى الموضوعي الاجتماعي والقيمة الذاتية. وليس مصادفةً أنّ معظم شعر إليوت الباكر يمثّل محاولةً ــ فاشلةً، في حينها ــ لإقامة ذلك الارتباط. "من المستحيل أن أقول ما أعنيه تماماً"؛ "وعليّ أن أستعير كلَّ هيئة متغيّرة / لكي أجد تعبيراً"؛ "بعد معرفةٍ كهذه، أي غفران يُرتجى؟"(1). هذه الأبيات علامات على ضرب من الجمود أو استحالة الحركة، ظلَّ قائماً حتى العام 1922، حين كان إليوت لا يزال يستخدم ما ينطوي عليه "الصوت الفردي" من وظيفةٍ غنائية تقليدية. ومع أنَّ هذا الصوت راح يحتجب ويفقد فرديته شيئاً فشيئاً ــ من بروفروك إلى السارد الغفل في لوحة وجيرونشن ــ إلا أنه ظلَّ حاضراً، من وجهة نظر النحو والثقافة، بوصفه "أنا": الذي ليس سوى واحد من الذوات الكثيرة التي يمكن أن تستخدم اللغة. وهو عنصر يظلّ على علاقةٍ جزئية وعارضةٍ بعالمي المعنى والقيمة، ولذلك لا يمكن أن يطمح إلى أن يكون حاملاً تلك الرابطة التي تصحّ على الجميع والتي أراد إليوت ــ في مقالته عن هملت كما في مقالته عن يوليسيز ــ أن يقيمها بين هذين الحقلين. ولكي يحقق هذا الهدف كان عليه أن يبلغ الأرض اليباب، وتلك السِّقالة الأسطورية التي تشكّل أساسها.

غالباً ما توصف الأرض اليباب بأنها "عمل جامع": كما لو أنها قادرة على استيعاب كلّ ضربٍ من ضروب المواد مهما اختلفت وتغايرت، والكلام على كلّ ما في الوجود دون أن تقيم أيّ تمييز بين "الأساليب" أو المستويات. ومن الواضح تماماً بالنسبة لي أنَّ هذا ليس سوى تبرير ساذج: لكننا، إذا ما استطعنا أن نترجمه بمصطلحات نقدية أشدّ صرامةً، نجد أنه ينطوي على بذرة من الحقيقة. ذلك أنَّ الأرض اليباب تشيع الإحساس بأنها "جامعة" ليس لكونها تحتوي "كلّ شيء"، بل لأنَّ لعناصرها جميعاً، علاوةً على معناها "العادي" إلى هذا الحدّ أو ذاك ــ والذي لا يمكننا سوى على أساسه أن نعتبر هذه العناصر متغايرة وتفتقر إلى العلاقات المتبادلة ــ معنىً مجازياً آخر يُسْتَمَدُّ من البنية الدلالية العميقة للقصيدة، حيث تكون هذه العناصر، على العكس، متجانسة ومترابطة. وبعبارة أخرى: ثمّة سُنّة في الأرض اليباب تتيح تمثّل عناصر مستمدّة من سنن مختلفة: والصفة "الجامعة" التي تظهر على سطح القصيدة هي نتيجة هذا الإجراء الشكلي العميق: حيث يعمل هذا الإجراء، بدوره وبصورةٍ جوهرية، كنظام أسطوري: "تكمن الوظيفة الدلالية لأسطورة تكمل في قدرتها على أن تبيّن أنّ ثمّة تشاكلاً دقيقاً بين أنظمة مختلفة (كالنظام الكوني، والثقافي، والحيواني، والمناخي، والاجتماعي...، على سبيل المثال)

(1) *حول هذه الموضوع، انظر كتاب تيري إيغلتون* ***منفيون ومهاجرون: دراسات في الأدب الحديث****، لندن 1970، ص140: "في القصائد الباكرة، لم يتحقق المعادل الموضوعي، بمعناه الذي يتجاوز المخيّلة المحلية؛ أو بكلام أدقّ، كان موضوع بعض هذه القصائد الباكرة هو ذاته البحث عن المعادل الموضوعي".*

... كلّ أسطورة... ينبغي النظر إليها بوصفها سنّة بينية حقيقية مُقَدَّر لها أن تتيح إمكانية التحول المتبادل بين المستويات المختلفة"(**1**).
هذه، إذاً، أولى تجليات "المنهج الأسطوري" الشهير: ففي الأرض اليباب يُخْلَق نظام حقيقي من التشابهات الدلالية، مختلف تماماً عن الاستعارات (ولعله أشدّ "كذباً" من بعض النواحي) التي نجدها في القصائد الباكرة، التي كانت مناسباتية صرف،ن وعاجزة، إذاً، عن أن تفرض معنى موحَّداً على مكوّنات النصّ المختلفة. بيد أنّ الأمر لا ينتهي هنا فالنظام الأسطوري، بسببٍ من قدرته على إقامة صلاتٍ منتظمة بين مستويات التجربة الإنسانية المختلفة، يحلّ أيضاً تلك العلاقة الإشكالية بين التعبير والإنفعال، والمعاني والقيم، والوصف والتقويم: "تقيم رموز العقل البريّ صلةً بين مستويين متميزين: بين مستوى صور الكائنات الطبيعية وخصائصها الحسية من جهة أولى ومستوى المعاني التي تنسبها كلّ سنّة رمزية إلى عناصر العالم الطبيعي المختلفة من جهة ثانية... وهذه الخصوصية تنتج أيضاً ذلك الضرب من المراوغة الإيديولوجية التي تلعب دوراً مركزياً في الفكر الأسطوري... إنه لمن السهل أن نُسَاق إلى الاعتقاد، في حالة الأسطورة، بأنَّ المعاني متأصّلة بطبيعتها في الأشياء، وبأنها مستقلّة إذاً عن كلّ إرادةٍ بشرية وكل تدخّل بشري"(**2**).
وفي صيغةٍ تلخيصية نستمدّها من كلود ليفي شتراوس: "لا يميّز الفكر البرّي بين لحظة الرصد ولحظة التأويل..."(**3**). وهنا يمكن لنا أن نقفل الجزء الأول من سجالنا. فاستخدام النظام الأسطوري يتيح لإليوت أن يطور برنامجاً شعرياً يهدف إلى برء واندمال ذلك الانقسام بين أحكام الواقع وأحكام القيمة، أن يقيم مكانه شكلاً من الاتصال والإدراك لا يمكن فيه التمييز بين الحالتين. كما يتيح ذلك أيضاً حلّ المشكلة الأساسية في كتاب لوكاش "نظرية الرواية": كيف يمكن أن نعيد بناء صورة للعالم بوصفه "كلّية ملموسة" تتجدد فيها "محايثة المعنى" الكاملة: أي يكفّ فيها المرء عن ملاحظة ذلك التباين بين العالم "كما هو عليه"، كمعطىً أمبريقي، و"مُثُله" الخاصة. فبذلك يغدو هذان المستويان متعالقين أصلاً: تغدو المُثُل راسخة أصلاً في بنية العالم كما يقدّم ذاته للإدراك، ذلك أنّ النصّ الأدبي يصف مساراً تأويلياً يتوحّد فيه "الفهم الموضوعي" مع إجماع الآراء المثالي، أو "إرضاء ذاتية" القارئ(**4**).

---

(1) *ج.فيرارو، Il ligaggio dil mito، ميلانو 1979، ص164 . 165.*
(2) *المصدر السابق، ص22.*
(3) *كلود ليفي شتراوس، **الفكر البرّي**، لندن 1962، ص223.*
(4) *"...لا يوفر الكون قطّ ما يكفي من المعنى و... لدى العقل دوماً من المعاني المتاحة ما يزيد على الأشياء التي ينيط بها هذه المعاني". إن هذا التباين على وجه التحديد بين عالم "فقير" أشدّ الفقر في المعنى وثقافة "غنية" أشدّ الغنى في القيم غير القابلة للتطبيق هو ما تحاول الأسطورة أن تداويه. (كلود ليفي شتراوس، **الأنثروبولوجيا البنيوية**، هارموندزورث 1972، ص184).*

ولو عدنا خطوة إلى الخلق، فإنَّ الأسطورة تضمن أن تكف الثقافة عن كونها مجرد بنية فوقية إزاء "الحياد" الرمزي ــ وتالياً الاضطراب المحتمل ــ الذي يبدو عليه الوجود التاريخي: بل تقدّم ذاتها على أنها نظام قيمة يتخلّل "الدلالة" ويسبغها، وبذلك يؤنسن كلّ تجليات ذلك الوجود. وسوف نرى أنَّ العلاقة بين التاريخ والقيم، بين الزمن والأسطورة، تشكل حجر الزاوية في الأرض اليباب.

2 ــ على طاولة مدام سوزوستريس

واحدٌ من أول الأشياء التي تلفت الانتباه عند قراءة الأرض اليباب هو حمولتها الهائلة من المراجع والإحالات الأدبية. وسواء كانت هذه المراجع مقتبسات فعلية، حاضرة بما يشير إلى أنها كذلك (الأقواس أو الإشارات التي تشير إلى أبيات مستمدّة من أعمال أخرى، دون أن تُنْسَب في العادة إلى أي من "أصوات" القصيدة)؛ أو مقتبسات "مُعَدَّلَة" وضمنية، لم يُنَقَّب عنها إلّا بعد عقود من العمل النقدي الدؤوب والصبور (كما هو الحال في الأبيات الثلاثين الأولى من القسم الثاني)، فإنّه يبقى هنالك شيء واحد أكيد: دون مثل هذه السِّقالة الأدبية ما كان يمكن تصوّر الأرض اليباب.

ولقد سبق للنقد أن أوّل لجوء إليوت إلى شذاراتٍ مُسْتَمَدَّة من التقليد الأدبي بطرائق شتّى كثيرة. غير أنّ أحداً، على حدّ علمي، لم يَرَ في ذلك واحداً من الإجراءات النمطية ــ بل الاضطرارية ــ التي يلجأ إليها المنهج الأسطوري الشهير. ومما يلقي الضوء على هذا الأمر الفصل الأول في كتاب "كلود ليفي شتراوس" الفكر البرّي؛ إذْ يمكن على نحوٍ مبرَّر ومنطقي أن نوسّع التشابه بين البناء الأسطوري والحرتقة بحيث يمتد إلى الأرض اليباب. فإليوت، مثل المُحَرْتِق ينتزع عناصر معينة (جملاً أو أبياتاً في الغالب) من كلّيات منظّمة لها طبيعتها المختلفة، مختاراً منها على وجه الدقة تلك العناصر القادرة على أن تؤدي، ضمن البنية الجديدة التي هي الأرض اليباب، وظيفةً جديدة، تبتعد إلى هذا الحدّ أو ذاك عن وظيفتها الأصلية. "الفكر الأسطوري، ذلك "المُحَرْتِق"، يقيم بنىً عن طريق الملاءمة والجمع بين أحداث، والأحرى بقايا أحداث... شواهد متحجّرة على تاريخ فرد أو مجتمع"**(1)**. يستخدم ليفي شتراوس هنا مصطلح "البقايا"، وهو مصطلح دأب نقّاد إليوت على استخدامه بالقدر ذاته من الغموض. غير أنَّ التحليل الذي نجده في الفكر البرّي قد يساعد على إيضاح معنى هذا المصطلح: فلو اتّبعنا تسلسل أفكار "ليفي شتراوس"، لوجدنا أنّ "الشذرة" التي يستخدمها الخطاب الأسطوري (والأرض اليباب) كيانٌ ذو وجهين أو جانبين. حيث يمكن أن ندعوها "شذرة" ــ ونشدد بذلك على عدم اكتمالها وصعوبة مغاليقها ــ حين ننظر إلى سياقها الأصلي: وما يبرز للعين، في هذه الحالة، هو ضياع المعنى، وذلك البتر الذي خضع **له** العنصر المعنيّ. أمّا حين ننظر إليها في سياقها الجديد، فنصادف حالةً مختلفةً تماماً؛ إذْ تغدو "الشذرة" وظيفةً: فما يلفت الانتباه ليس أنّها منخلعة ومنهوشة، بل أنها تمتلك

---

(1) *الفكر البرّي، ص22.*

معنى ودوراً واضحين دقيقين، وأنّها تسهم على نحوٍ فاعل في تركيب كُلٍّ مُنَظَّمٍ جديد.

كذلك تتكشف مواد بناء الأرض اليباب وتبين عن ذاتها في ضوءٍ مزدوج ومتكامل في آنٍ معاً: فهي "شذرات" و"معانٍ غير مكتملة" حين يُحْكَم عليها بالإحالة إلى التقليد الأدبي؛ وهي "وظائف" و"دوال وافية" حين يتحول الاهتمام إلى القصيدة، أو إلى الأسطورة. وبذلك يعمل بناء الأرض ليباب على إدراج القارئ في ضربين متزامنين من التقويم: فهو، من جهة أولى، يجعل التاريخ يبدو حطاماً متراكماً، وسيرورةً نابذةً وغير مفهومة؛ وهو، من جهة ثانية، يقدّم البنية الأسطورة كنقطة ارتكاز وإعادة تنظيم لهذا التسلسل الذي لا نهاية له. هكذا يبدو الحسّ التاريخي والإيمان بالأسطورة معيارين للتقويم متناسبين عكسياً: فكلما بدا الماضي بلا معنى أو اتجاه، ازدادت قدرة حاضر الأسطورة الأبدي على امتصاص كلّ طاقة دالّة وإدراجها ضمنه. ويلاحظ ليفي شتراوس أنَّ "...الغايات القديمة هي التي تُسْتَدْعى على الدوام لتلعب دور الوسائل: وبذلك يتحوّل المدلول إلى دالّ..."**(1)** وباختصار: إذا ما كان العالم الغربي قد طوّر ــ بخلاف "الفكر البري" ــ ثقافة ذات تاريخ، فإنَّ ذلك لا تكون **لـه** قيمته في عينيّ إليوت إلا بقدر ما يمكن تفكيكه، واستخدام بقاياه في بناء أسطورة"**(2)**.

وهذا خَفْضٌ جذريّ لقيمة التاريخ لا تكفي لتفسيره ميول إليوت المحافظة. فالهدف الحقيقي لـ الأرض اليباب ليس إضفاء طابع المثال على أي عهد سابق محدَّد بغية التنديد بالحاضر أو أيّ ملمح من ملامحه، ثمّة شيء آخر في موضع الرهان: هو قَلْبُ تلك الطريقة التي تنظر بها الحضارة الغربية إلى السيرورة التاريخية رأساً على عقب. فالتاريخ ينبغي أن يُكَفَّ عن النظر إليه بوصفه مُبْرماً فيما يتعلّق بالماضي، وبوصفه غير قابل للتنبؤ به فيما يتعلق بالمستقبل، بل ينبغي النظر إليه على أنّه آلية دورية، وساكنة، إذاً، في جوهرها: فهي تفتقر إلى بُعْدٍ زمنيّ حقيقيّ. وهذا التاريخ "السرمدي" لابدّ أن يكون لـه عندئذٍ معنى مختلف جداً عن ذلك المعنى الذي يُنْسَب إليه في العادة. ولن يكون عندئذٍ ذلك النطاق الذي تولد فيه قيم مختلفة، وتواجه بعضها بعضاً، وتزول في صراعٍ

(1) *المصدر السابق، ص21.*

(2) *الماضي بوصفه كومة هائلة من المواد التي يمكن أن نستخدمها كما نريد: من وجهة النظر هذه، تكون **الأرض اليباب** الترجمة الأدبية لواحدة من مؤسسات القرن التاسع عشر الثقافية العظيمة: المتحف. فالعمل الفني المحفوظ في المتحف هو على الدوام، مثل "مقبوسات" إليوت، نتاج عملية نَزْعٍ من السياق: فلكي يُجلب ذلك العمل إلى المتحف، لا بدّ من نزعه من محيطه الأصليّ. و(بعبارة مبتذلة، لابدّ من سرقته: وملاحظة إليوت . "الشعراء الأغرار يقلدون، أمّا الشاعر الناضج فيسرق" . كان يمكن للورد إيلغن أن يتخذها شعاراً). غير أنّ القطعة الفنية في المتحف تُبْعَد، بالمقابل، عن عاديات الزمن وتُسْتَخدم جميع الوسائل اللازمة لإسباغ الخلود عليها: والمثل، فإنَّ ترتيب سرقات **الأرض اليباب** ضمن البنية الأسطورية يهبها ذلك السريان المتجاوز للزمن.*

متواصل يستحيل التنبؤ بنتيجته. وسوف يكفّ عن كونه ذلك التجلي الصريح للكيفية التي تكون بها كلُّ قيمٍ مفردة وثابتة، بتنويعاتٍ لا قيمة لها ويمكن تجاهلها. وسيكون أيضاً "موضوعياً"، على طريقة البنية الأسطورية: ففي هذه البنية، يكون لكلِّ" فعل إنساني ممكن معناه الخاص القَبْليّ والوحيد، والذي يُعْرَف ويُقْبَل كونياً على أنه كذلك. وهكذا لا يكون "إيقاف" التاريخ سوى الخطوة الأولى، والوسيلة الضرورية، على طريق تحقّق مشروع أشدّ طموحاً بكثير: استعادة ثقافة مفردة، موحَّدة، وقاطعة إذا جاز القول.

"ثمّة، إذاً، ضَرْب من التنافر الأساسي بين التاريخ وأنظمة التصنيف. وهذا ما قد يفسّر ما يعزى بتسميته الخلاء الطوطميّ"، ذلك أنَّ هنالك غياباً ملحوظاً ضمن حدود الحضارات الكبرى في أوروبا وآسيا لكلّ ما يمكن أن يحيل إلى الطوطمية، حتى لو كان على هيئة بقايا. ولا شكّ أنّ السبب في ذلك هو أنَّ هذه الحضارات اختارت أن تفسرّ ذاتها بواسطة التاريخ، ومثل هذا المسعى لا ينسجم مع ذلك التصنيف للأشياء والكائنات (الطبيعية والاجتماعية) في مجموعات متناهية. كلّ المجتمعات في التاريخ في حالٍ من التغيّر. لكن المجتمعات ترتكس لهذا الشرط المشترك بطرائق مختلفة جدّاً. فبعضها يقبله، عن طيب خاطرٍ أو عن سواه، وتسترعي نتائجه (عليها وعلى غيرها من المجتمعات) قسطاً هائلاً من الاهتمام. أما بعضها الآخر (ممّا ندعوه بالبدائي لهذا السبب) فيريد أن ينكره ويحاول، بمهارةٍ نستخفّ بها، أن يجعل حالة تطوره، التي يعتبرها "قَبْلية"، دائمةً قدر الإمكان"**(1)**.

في لندن ما بعد الحرب، شرع إليوت بهدم هذا الجانب على وجه التحديد من جوانب الحضارة الغربية. فإذا ما كانت الأسطورة، حيث تلتفت إلى الماضي، تُفسِدُ ترتيب مجرى التاريخ إلى درجة أنه لا يعود بالإمكان التعرّف إليه فإنها حين تلتفت إلى المستقبل تكون الأداة المثلى لانتقاء الأحداث التاريخية مسبقاً، وتخليصها بذلك من كلّ انعدام لإمكانية التنبؤ بها. وإليوت لا يخضع بأي حال من الأحوال لفتنة "السعي وراء الجديد": وهنا يمكن، بالمناسبة، قياس المسافة التي تفصله عن الطليعيين، الذين التزم إزاءهم الصمت المطبق. ذلك أنَّ "الجديد" لا يمكن قبولـه إلا إذا أُدْرِجَ في إطار رمزي يهبه موقعاً ومعنى قَبْلياً، على نحوٍ يحيّد جدّته بأشدّ ما يكون التحييد.

---

(1) *الفكر البرّي، ص232، 234. ويعبّر كلود ليفور عن مفاهيم مماثلة في مقالةٍ تعود إلى العام 1952، هي: "Societes sans histoire et historicite" , in les formes de L,histoire, باريس 1978، ص39.*

حيث يقول: "وكذلك تجد المجتمعات البدائية نفسها في وضع يضطرها لمواجهة "الأحداث"، لكنها لا تمتلك ثقافة قادرةً على أن تضفي قيمة على هذه الأحداث. هكذا يظهر "الحدث" و"المعنى" ككيانين لا سبيل إلى التسوية بينهما: "مهما يكن تأثير الحدث وانتشار مفاعيله في المجتمع والثقافة، فإنه لا يفضي إلى اشتغال ديالكتيك التغيير. فهو ليس حاملاً للمعنى؛ إذ يبدو البشر عازمين على تمثله، وعلى تفضيل التسوية بين ضرورات التكيّف والرغبة في المحافظة وعدم الاستسلام لفتنة ***الجديد*** *بأي حال من الأحوال".*

ومن المؤكّد أنَّ إليوت لم يكن الوحيد الذي اتّبع هذا السبيل، فصورة التاريخ ـــ تاريخ الماضي، كما تاريخ المستقبل ـــ التي تنطوي عليها بنية الأرض اليباب العميقة كان قد سبق لها، قبل عدد من السنوات، أن وجدت تجسيدها القوي في عمل تأريخي على وجه التحديد: هو تدهور الغرب لأوزوالد شبنغلر. حيث يقول هذا الأخير: "تنتمي الرؤيا التاريخية الحقيقية... إلى ميدان الدلالات [يستخدم المترجم الإنجليزي المصطلح ثنائي التكافؤ الذي استخدمه إليوت في مراجعة يوليسيز]، الذي لا تتمثّل الكلمتان الحاسمتان فيه بـ"الصحيح" و"الخاطئ"، بل بـ"العميق" و"الضحل"... الطبيعة تُعالَج علمياً، أمّا التاريخ فشعرياً"**(1)**. هكذا تعود تشكّلات القيمة ـــ ثابتة دون تبديل ـــ في كلّ عهد تاريخي: حيث يكمن الطموح العظيم لكتاب تدهور الغرب في "إظهار أنّ الإبداعات والأشكال العظيمة جميعاً دون استثناء في الدين، والفن، والسياسة، والحياة الاجتماعية، والاقتصاد، والعلم تظهر، وتتحقق، وتخمد على نحو معصرن [وأشخص العصرنة بكلٍ واقعتين تاريخيتين تحتلان في ثقافتيهما موقعين ـــ نسبيين ـــ متماثلين تماماً، فيحوزان تالياً أهمية متساوية تماماً"] في جميع الثقافات؛ بحيث تتوافق البنية الداخلية لكلّ منها ذلك التوافق التام مع بنى الأخرى جميعاً..."**(2)**.

يتمثّل الوجه اللافت بين أوجه هذا الخطّ من التفكير في أنّ مبدأ السببية ـــ الذي يشكّل الأساس الحقيقي لكلّ تأريخ يتّسم بأيّ قَدْر من الطموح العلمي ـــ يختفي من دون أثر. فما من حدث في اللوحة العامة التي يرسمها شبنغلر وإليوت يمكن أن يكون قادراً قطّ على تشكيل "مشكلة" يقتضي حلّها تحديد الأسباب التي تقف وراءها، وذلك لأنَّ الأحداث جميعاً معروفة مسبقاً، وجميع نتائجها موصوفة ومحدّدة. إنه عالم مسحور: لا شيء يحدث فيه. وهذا السكون على وجه التحديد هو ما يسبغ الفتنة والسحر على صور "التاريخ" هذه. وهو، كما لاحظ لوسيان فيفر، "ما جلب النجاح لشبنغلر. ليس نجاح المؤرّخ الذي يحلل ويستنتج، بل نجاح المتنبئ والساحر، والرائي... فالقارئ العادي يُؤخَذ بتملّق حبّه الفردي والراهن لذاته. ومن المؤكّد أنّه، كبرجوازي صغير بروسيّ أو ساكسوني، ليست لديه تلك الروح الفاوستية؛ لكنه يتوق إليها ويتوهّم أنه يمتلكها..."**(3)**.

هكذا يقدّم شبنغلر وإليوت لقارئهما فرصة المساهمة في عودة القرون الأثرية والمتحجّرة. فيشعر مرّة أخرى بأنه منغمس في جوٍّ مُفْعَم بالمصير: قد ضاعت كل حرية، من غير شكّ، لكن الوجود يستعيد تلك الهالة الرمزية والمترعة

(1) *أوزوالد شبنغلر، تدهور الغرب، لندن 1926، ص 26.*

(2) *المصدر السابق، ص112. مع أنّ لـ"ثقافة" شبنغلر تقليداً ألمانياً نوعياً ومديداً يقف وراءها، إلا أنها تتوافق في نقاطها الأساسية مع "أسطورة" إليوت.*

(3) *انظر:*

Lucien Febvre, “De Spengler á Toynbee. Quelques philosophies opportunists de l’histoire”, Revue de Metaphysique et de Morale, Paris 1936, pp.578.

بالمعنى التي بدا أنها فُقدت دون رجعة. والتعطّش إلى المصير هو نقطة الانطلاق في ذلك المقطع الذي لعلّه أشهر المقاطع في الأرض اليباب، مقطع كشف الطالع الذي تقوم به البصّارة المشهورة مدام سوزوستريس (الأبيات 43 ــ 59). فعلى طاولة البصّارة، يتّخذ مثال التاريخ الدوريّ شكله الأبرز، وتجد الشخصيات، والمواقف، والتطورات نفسها قائمة في تشكيل يتحكم به التزامن: ورقة تحت أخرى، أو إلى جانب أخرى، في ترتيب يذكّر بطريقة تنظيم المواد الأسطورية التي أَحْكَمَهَا ليفي شتراوس لكي يفسّر المفارقة الزمنية المتأصّلة في الأسطورة، حيث يتصف الزمن الأسطوري بأنه "مُرْتَجَع ومُبْرَم في آنٍ معاً، تزامني وتعاقبي"(1). وهي مفارقة لا يمكن حلّ عقدتها إ لا بـ"ترجمة" تدفّق الزمن إلى حدود مكانية، أي إلى ذلك البعد الذي لا يعرف أيّ زمنية. "الزمن، يا بنيّ، يغدو هنا مكاناً": لعلها ليست مصادفة أن نجد هذا البيت في بارسيفال "لواغنر"، ذلك العمل الذي يدور أيضاً حول الكأس المقدسة، قبل الأرض اليباب بأربعين سنة.

طاولة مدام سوزوستريس هي مركز الأرض اليباب. ومثل آلاف الحضارات في فلسفات التاريخ الدوريّة أو سلاسل الفكر الأسطوري المتناهية والمتشاكلة، فإنّ الأبراج ورموز ورق "التاروت" تتبدّى بذلك الانتظام الثابت، ضمن نظام مهيب وأليف في آن معاً. ولقد لاحظ أدورنو أنّه: "بِقَدْرِ ما يكون النظام الاجتماعي "قَدَراً" لمعظم الأفراد مستقلاً عن إرادتهم ومصلحتهم، فإنّهم يسقطونه على النجوم لكي يحرزوا بذلك درجةً أعلى من الكرامة والتبرير يأمل هؤلاء الأفراد أن تكون لهم حصتهم فيها"(2). إنَّ إعادة تكريس التجربة اليومية، بِقَدْرِ الإمكان، هو المسعى المشترك الذي تتقاسمه جميع أشكال الفكر التي تفحصّناها إلى الآن. وإذا ما كان هذا الطموح يتكشّف، في الأرض اليباب، عبر كلمات فارغة تطلقها دجّالة مشعوذة، فلا ينبغي لذلك أن يضللنا: فعلى الرغم من السخريةً الظاهرة على السطح، إلا أنَّ "...جميع الرموز الأساسية في القصيدة تبرز هنا... و"قراءة الطالع"، التي يأخذها جمهور القرن العشرين على محمل السخرية، تغدو حقيقة كلما تقدّمت القصيدة..."(3)، كما لاحظ كلينث بروكس بدقّة شديدة. وخلاصة القول، إنَّ الخرافة تغدو حقيقة في الأرض اليباب.

يلقي مقطع مدام سوزوستريس الضوء على موتيف حاسم آخر من عقود الأرض اليباب: التعامل مع "الشخصيات" الأدبية، أو لمزيد من الدقّة، تَحَلُّل هذا العرف في قصيدة إليوت. ذلك أنَّ "الشخصية" الحديثة ــ التي هي شخصية روائية بصورة أساسية ــ تغدو ممكنة حين تتغير تدريجياً بتقدّم السرد

(1) *الأنثروبولوجيا البنيوية، ص 211.*

(2) *ثيودور أدورنو، "النجوم تتنزل إلى الأرض: عمود الأبراج في اللوس أنجيليس تايمز: بحث في الخرافة الثانوية"، في: Jagrbuch fur Amerikastudien، هيدلبرغ 1975، باند 2، ص27.*

(3) *كلينث بروكس، الشعر الحديث والتقليد، نيويورك 1965، ص167.*

تلك الصفات التي تحددها، وتلك القيم المحمولة لديها بهذا القَدْر أو ذاك من الوعي. وهذا يعني أنها تحتاج إلى بنيةٍ لا يكون فيها محور التركيب ــ البعد الزمني ــ مقتصراً على كشف التقابلات التبديلية التي انطلق منها، بل يسهم في تعديلها وإنتاج تقابلات جديدة. فما أنْ يتحطّم ذلك الثبات الأصلي في البيكارو، حتى يجد بطل الرواية نفسه في قلب السيرورة تماماً: فإذا ما كان نسطور يظلّ الحكيم على الدوام، فإنَّ ولهلم مايستر سوف يترك لآخرين أمر "تربيته" على قيمٍ تختلف أشدّ الاختلاف عن تلك التي انطلق منها، وسوف يتبع راستيناك، مع التعديلات اللازمة، مساراً مماثلاً.

وبعبارة أخرى، تبرز الشخصية بقدر ما تحرر نفسها من المحدوديات المتأصّلة في "الأدوار" ــ الاجتماعية قبل الأدبية ــ التي تميّز أشكال المجتمع السكوني جميعاً. ذلك أنَّ "الدور" يعيّن بالضبط عدداً من الوظائف المقيّدة، المتجانسة، والثابتة: أمّا "الشخصية" فتتطور، بخلاف ذلك، ككيان متغيّر ومتغاير. والحال، أنَّ إليوت يتعامل مع هذا الأمر أيضاً ذلك التعامل الفظّ العنيف الذي تقتضيه بنية الأرض اليباب الكلية. فما يعنيه "احتواء" رزمة ورق التاروت على جميع شخصيات القصيدة (كما يشير إليوت نفسه في ملاحظة على البيت 46، ولكي نبدّد كل شكّ) هو، بكل بساطة، أنّ خصائصها وعلاقاتها الممكنة قد أُسْبِغَت عليها وتحدَّدت مرة وإلى الأبد. فالأوراق ليست، في الحقيقة، سوى تمثيلات رمزية لأدوار اجتماعية ــ ثقافية معينة يُرى أنّ لها أهمية خاصة: فشخصيات الأرض اليباب لا توجد إلا لكي تعيد تجسيد هذه الأدوار وتثبت صحّتها وسريانها. وهي أمثلة أو نماذج أكثر منها شخصيات: مجرد تجليات لنظام محدَّد مسبقاً، وليس مصادفةً أننا لا نجد في الأرض اليباب من يتأمّل ذاته ويفكّر فيها، على العكس من بروفروك، والسارد في صورة وجيرونشن: فحين يكون معنى الوجود مترسّخاً مسبقاً في موقع الفرد الموضوع، لابدّ أن يغدو بُعد الشكّ أو الفضول الذاتي مجرد بعد سطحي زائف، دون أسف على شيء**(1)**.

هنا يبرز ذلك العداء الجذريّ الذي يكنّه إليوت للفردانية**(2)**. حد الإلحاح ذاته، في البحث عن الكأس المقدّسة وما **له** من مجرى منفرد إلى أبعد الحدود، لا

(1) لا يكون النظام ما قبل البرجوازي قد عرف علم النفس بعد، أمّا المجتمع مفرط التصنيع فيكفّ عن معرفته... فالبنية . السلطة الاجتماعية تكاد تكفّ عن أن تكون بحاجةٍ إلى توسّط فعاليات الأنا والفردية... والأنماط المعاصرة حقاً هي تلك الأنماط التي لا يدفع أفعالها الأنا ولا اللاوعي، إذا شئنا الدقة، بل ميول أو اتجاهات موضوعية متماثلة مثل إنسان آلي. فهي تؤدّي معاً طقساً فارغاً من المعنى والحسّ على وقع إيقاع قسري متكرّر ومُقْفِر لوجدانها وعاطفتها..." (ت. أدورنو، "علم الاجتماع وعلم النفس . New Left Review,II، 47، كانون الثاني . شباط 1968، ص 95).

(2) وهذا ما يقرّب هذا العداء، بالمناسبة، من أول تجليات الأدب الجماهيري الكبرى. فعالم الرواية البوليسية ليس مأهولاً أيضاً إلا بمثل هذه الصور النمطية، تلك الحوامل البسيطة والنقية لدور اجتماعي: وكل من لا يبقى منسجماً مع ما هو عليه لا بدّ أن ينتهي كمجرم. ومن المفيد في هذه النقطة، وسواها . على الرغم من استحالة ذلك هنا، للأسف . أن نقارن

يمكن أن يصل إلى خاتمة إلا باختفاء الذات الفاعلة التي تقوم به: ففي القسمين الأخيرين من الأرض اليباب لا يقتصر الأمر على أنه لا يعود من الممكن أن نتبيّن أيّ "شخصية"، بل يتعدّاه إلى أنَّ ضمير الشخص المتكلّم ذاته لا يكاد يستخدم نهائياً(**1**). وبذلك، فإنَّ " المنهج الأسطوري" الذي ساعد على الحدّ من دور التأويل الفردي، واستبدل به إدراكاً "فورياً" للمعادلات "الموضوعية" الكونية، يعمل ضمن القصيدة ذاتها على إزالة ذلك العرف الذي يفرّد الشخصية الأدبية من خلال تسويتها على قدّ الرمز غير الشخصي في ورقة التاروت.
وهذه "التضحية" بالفردية هي ما يقتضيه على نحو ضروري قيام العالم ما بعد الليبرالي: التضحية التي تفتتح عمل سترافينسكي "شعائر"، وتختتم رواية كافكا "المحاكمة". وإذا ما كانت تضحية الربيع الأرض اليباب شاحبة بعض الشيء، إلا أنها تظلّ عنيفةً ومؤثّرة على الرغم من ذلك. وإليوت، الذي يلمح إليها في بداية القسم الأول من مقطع مدام سوزوستريس (العرّافة المعاصرة)، يعود إلى تكرارها، بنوع من حسّ التناظر الشديد، حوالي نهاية القسم الثالث، في استطراد تيريسياس (العرّاف القديم) وفي الملاحظة التي يُرفقها إليوت به: "على الرغم من أنَّ تيريسياس لا يعدو كونه مشاهداً وليس "شخصية" فعلية، إلا أنه أشدّ الأشخاص(**2**) أهمية في القصيدة، إذ يجمع الآخرين جميعاً. فكما يضيع التاجر الأعور، بائع الزبيب، ويذوب في شكل البحّار الفينيقي، ولا يتميّز هذا الأخير تماماً من فرديناند أمير نابولي، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تيريسياس. وما يراه تيريسياس هو، في الحقيقة، جوهر القصيدة".
تعكس هذه الكلمات بصدق تلك السيرورة الجارية في الأرض اليباب، والي تتمثّل بالحدّ من كلّ فردية أساسي: حيث يتحقق ذلك الخوف الأبدي من فقدان المرء لاسمه"(**3**)، ويغرق الفرد في "كليّة" لن يخرج منها قطّ. وهذا ميل سوف تؤكّد عليه أعمال إليوت الأخرى، من "لا تُكْرهيني أن أكون منشقّاً" في خاتمة أربعاء الرماد إلى قول يوحنا الصليبي الذي تُصَدَّر به قصيدة آلام

بصورة منهجية بين عمل إليوت وعمل فاغنر: حيث كانت ثلاثية فاغنر أول محاولة لإقامة ثقافة أوروبية متقدمة على بنية أسطورية.

(1) *ثمة استثناءان فقط: الأبيات 359 . 365 والأبيات 422 . 433. الأول هو مقطع ذو فائدةٍ مشكوك فيها (إذ أوحى به، كما يقول إليوت، ما حدث خلال إحدى الحملات الاستكشافية إلى القطب الجنوبي)؛ والثاني هو صدى لطريقة التأليفا لمستخدمة في الأقسام الثلاثة الأولى، والتي لطّفها الآن تماماً ذلك الواقع الأمثولي. التعليمي المسيطر.*

(2) *هذا المصطلح (Personage: شخص مشهور أو مهّم؛ شخصية تاريخية أو أدبية) كان قد بَطُل استعماله وغدا قديماً وبالياً في أيام إليوت؛ ولعلّه يستعمله . بمعنى "الأهمية" . لأنه يتيح له أن يعيد الصلة بين معانٍ كانت قد تطورت منفصلة عن بعضها عن بعض، بمرور الوقت و تخصيص اللغة: "الشخص الواقعي"، "الشخصية الأدبية"، الممثل"، "الدور الاجتماعي".*

(3) *ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، ديالكتيك التنوير، لندن 1973، ص31.*

سويني، إلى تلك الأرثوذكسية الفظيعة في "إنَّ في بدايتي نهايتي" و"إنَّ في نهايتي بدايتي" اللتين تفتتحان "إيست كوكر" وتختتمانها على التوالي. ولا نحتاج سوى أن نضيف أنَّ إعادة الامتصاص الأسطورية الرفيعة هذه التي تمارسها كليّة مُلْزِمَة هي، بالنسبة لإليوت، السيرورة التاريخية الوحيدة الجديرة بالتأييد. وهنا يمكن أن نقدّر مدى اقترابه من فلسفات كليّة أشدّ صخباً، الأمر الذي تثبته حقيقة أنَّ إليوت قد أعطى، منذ أواسط عشرينيات القرن العشرين، أفضل ما لديه كإيديولوج: ليس كشاعر، وأقلّ من ذلك ككاتب مسرحي، ولا حتى كناقد، بل كصاحب لتلك الكتابات المعنية بالأنظمة الثقافية التي هي كليةً بالتعريف: الدين في "سعياً وراء آلهة غريبة وفكرةُ مجتمعٍ مسيحي، و"الثقافة" بمعناها الأشمل في ملاحظات من أجل تعريف للثقافة.

غير أ نّه يبقى علينا أن نضيف أنَّ إليوت قد بقي على حواف الموجة الكليانية: ومع أنَّ احتراسه الجزويتي الرصين، الذي تعزّز بتحوله إلى الكاثوليكية الإنجليزية، لا بدّ أن يكون قد لعب دوراً ما، إلا أنَّ السبب الأكثر إقناعاً وراء هذا التحفظ يكمن في مكانٍ آخر كما يبدو لي. هو حقيقة أنَّ الأرض اليباب ــ على الرغم من بساطة إطارها ــ تشتمل على عدد من "العيوب"، إذا جاء القول، تعوق أسطورة إليوت عن التحول، كأساطير آخرين، إلى أداة للموت موثوقة ومُحْكَمَة. وهذه العيوب هي ما سنلتفت إليها الآن.

3 ــ "العلامات تُؤْخَذ على أنها عجائب"

رأينا إلى الآن ما حفز الاهتمام المتجدد بالفكر الأسطوري، والسمات التي تتقاسمها الأرض اليباب مع الأسطورة بوصفها بنية ثقافية قديمة. بيد أنّه من غير المُقنع أن تُبْعَث الأسطورة من جديد بكلّ نقائها الأصلي: فمثل هذا المجيء الثاني في القرن العشرين كان ليبدو سخيفاً منافياً للعقل. وهذا مايدفعنا لأن نلتفت الآن إلى تلك التسوية، أو الملاءمة المتبادلة التي جرت بين متطلبات البنية الأسطورية والوضع الثقافي المتغيّر، ذلك الوضع غير المتناظر والمؤسَّس على أهداف متغايرة، مما يطابق القرن العشرين.

ينبغي أن نلاحظ، أولاً وقبل كل شيء، أنَّ الأرض اليباب ــ مقارنةً مع الأسطورة بمعناها الضيق ــ يُفْصَح عنها بطريقة تقريبية لا سبيل إلى علاجها. ولقد سبق أن بيّن ليفي شتراوس أنّ أيّ تحويلٍ صغيرٍ في بنية أسطورية لا بدّ أن يدعمه منطق صلب؛ لكن الأمر ليس كذلك في الأرض اليباب. ففي حين يمكن أن نردّ المقتبسات الأدبية، و"الشخصيات"، والتوازيات التاريخية، والمجازات التي تظهر على البنية السطحية للقصيدة إلى نظام من التشاكلات مماثل لذاك الذي كان يقوم عليه الفكر الأسطوري، إلا أنه لا يعود بمقدورنا أن نستنتجها منه. وتتألف مستويات الفكر الأسطوري أو سننه المتنوعة من عدد متناه ومحدود من العناصر التي تتوافق تماماً مع عناصر أخرى في سنن أخرى، فلا يمكن استخدام إلا مثل هذه العناصر، وهذا ما يتيح لكلّ سرد ــ بل يضطره ــ لأن يتّبع على نحوٍ صارمٍ غاية الصرامة منطقاً يقوم على الجمع والمزج. غير أنَّ آلاف السنين من التطور والتنوع الثقافي باتت تفصلنا عن ذلك، بتسارعٍ حاسمٍ منذ القرن السابع عشر فصاعداً. هكذا اختفت سنن كاملة، ونشأت أخرى جديدة تماماً، والأهمّ من ذلك أنَّ كلّ سنّة قد اتّبعت سبيلها

الخاص، فحولت عناصرها وضاعفتها وكفّت عن الاهتمام بوجود ذلك التوازي الصارم بين المجالات أو العوالم الثقافية المختلفة: أي أنّها لم تعد تهتّم بوجود ذلك النظام الذي يمكن أن ندعوه نظام الأنظمة والذي يتّسم بتشاكل مطلق.

ولذلك، فإنّ إليوت حين بدأ مشروعه الرامي إلى إحياء سحر الفكر الأسطوري، ما كان يمكن لهذا المشروع أن يظهر إلاّ كضربٍ من التسوية بين متطلبات البنية الأسطورية وموادها المكوِّنة. وتكمن مفارقة الأرض اليباب في إدراك أنَّ نقاء المشروع الأسطوري لم يعد قابلاً للتحقق بتلك الصورة الكاملة. فالأشياء لم تعد متطابقة في الأرض اليباب إلا إلى درجة معينة: فجميع الروابط قابلة للمساءلة، وجميع التشاكلات تتحول إلى تشابهات. ووظيفة ذلك البيت المستمد من بودلير أو دانتي يمكن أن يؤديها بيت آخر،ومشابه، والمرأة في الحانة وضاربة الآلة الكاتبة يمكن أن تحلّ محلهما شخصيات أخرى كثيرة (كما يعترف إليوت نفسه في ملاحظة)؛ والحروب البونية ولندن الملكة إليزابيت هي أمثلة أو نماذج تاريخية يمكن مسخها بشيء من الحرية.

ولست أشير هنا إلى "عيب" في الأرض اليباب. فقد تبدو القصيدة بعيدةً عن الكمال لأنثروبولوجي يحاول أن يتناولها كأسطورة بالمعنى الضيّق، أو لناقد أدبي يرى نجمة الشمال في الدقّة المناسبة الفائقة لكلّ صورة بمفردها. لكنّ تقريبات القصيدة، حين يُنْظَر إليها من منظور مختلف، تشير إلى سرّ أسطوريتنا اليومية وتمثّله: تلك الأسطورية التي لم تعد قائمةً على "التابو"، أي على المحرّم، بل على المسموح(1). فالعالم البدائي كان عالماً من المحظورات وكان على الأسطورة أن تقصي أو تعيد اصطفاف كلّ ما لا يتلاءم مع ترتيبٍ ثقافي معين، ولهذا السبب على وجه التحديد كان عليها أن تلجأ إلى منطقٍ صارم لا يلين. أمّا القرن العشرين الغربي، من جهة أخرى، فهو فردوس الحريات، وتقوم أسطوريته على أساس مفاده أنَّ ما من شيء إلا ويمكن قبوله، وتمثّله، واعتباره ذا صلة: إحلال بلاغة "الحقّ" محلّ بلاغة الواجب.

وكانت الدادائية (والسريالية بدرجة أقلّ) قد قطعت على هذا الطريق شوطاً أبعد مما قطعه إليوت: ولا حاجة بنا إلّا لأن نتذكّر كيف "حلّت"، إذا جاز القول، مشكلة الاستعارة، ذلك الشكل البلاغيّ الأشدّ "أسطورية"، إذ تقوم مهمته على

(1) *مؤكّد أنني لا أعني أنَّ المحظورات والتابوات لم تعد موجودة في الثقافة الجماهيرية. ما أعنيه هو أنَّ المُحَرَّم لم يعد ذلك المصدر الخفيّ للإنتاج الثقافي، كما كان الحال في النظام الفرويدي الذي قام، ليس مصادفة، على مفهوم "النفي"، الذي يقضي بأنَّ ظاهرةً ثقافيةً ما لا يمكن أن توجد إلا بقدر ما "تنفي"، أي تحرّم، رغبةً مقبولة. وكما يلاحظ ماركوزه بحقّ في الأسطر الأولى من إيروس والحضارة، فإنَّ "التضحية المنهجية بالليبيدو... هي ثقافة" بالنسبة لفرويد (لندن 1972، ص23).*

غير أنه يبدو لي أنَّ الديناميات المعنية قد تغيرت خلال العقود الماضية وأنَّ المجالات المُحَرَّمة قد تضاءلت باطّراد وغدت مجرد بقايا مُقدَّر لها أن تتآكل بمرور الوقت: قد يُنْظَر إليها على أنها عقبات، وعلى أنها تقييدات مؤلمة أو حتى لا تُطاق: لكنها لم يعد لها ذلك الدور المؤسِّس فيما يتعلق بنظامنا الثقافي. فليس الأمر إذاً أنَّ التابوات قد اختفت، بل أنَّ وظيفتها قد تغيّرت.

إقامة صلات جديدة أبداً بين مجالات دلالية مختلفة. فإذا ما كان الشِّعر الباروكي ــ وهو أولُ حركة أدبية يكون عليها أن تتعامل مع التكاثر الصاخب، وغير العضوي، للسنن الثقافية المستقلة باطّراد ــ قد نشر القناعة بأنه كلما ازداد "إدهاش" الاستعارة ازدادت "شعريتها" (أي أن قيمتها تزداد بازدياد المسافة التي تضعها الأعراف الثقافية بين المفردتين اللتين تربط بينهما هذه الاستعارة)، فإنَّ هذا الميل يخضع مع الدادائية لتغيّر نوعيّ. فما تقترحه أي قصيدة دادائية أو أيّ بيان دادائيّ لم يعد صِحّة رَبطٍ معين ــ أو "معناه" بين الذاتي ــ بل التأكيد الساخر على إمكانية قبول أيّ ضَربٍ من ضروب الربط، بما يعني أنَّ أحداً منها لا يفوق سواه صحَّةً وشرعيةً.
عند الدادائية كلّ شيء ممكن: أمّا الأرض اليباب، التي جاءت بعد الدادائية ببضع سنين، فتميل إلى استعادة التوازن. وإليوت ينتمي إلى الباروك أكثر مما ينتمي إلى الطليعة: فهو لا ينفكّ يحاول أن "يحيّد" حتى أجرأ التداعيات وأكثرها "حرية"، يربطها إلى حقولٍ دلالية، مهما تكن واسعةً وضبابية. وبذلك، فإنَّ جذرية الدادائية تنحلّ، أو تغدو مبتذلةً، إن شئتم، تضطلع بذلك الدور الذي تضطلع به "التحفيزات" كما سيدعوها الشكلانيون. لكن التاريخ أثبت أنَّ إليوت الكلاسيكي على حقّ "وتزارا" الفوضوي على خطأ. فالأسطورية التي تحيط بنا لا تنجم عن التسوية بين جميع المعاني بين الذاتية، بل عن تحولها الذي لا ينتهي إلى آلاف من الأشكال المختلفة وغير المُرْضية مهما اختلفت. وفي مثل هذا العالم، حيث يبدو كلّ شيء ممكناً، فإنَّ الافتقار إلى الدقّة هو الذي يحكم وليس الإرادة الاعتباطية(**1**).
من هنا أهمية الحشو في كلٍّ من الأرض اليباب والثقافة الجماهيرية لاحقاً. فحين تغدو الصلة بين الصورة ومعناها العميق مراوغةً وبعيدةً عن اليقين على نحوٍ ميئوس منه، يبقى السبيل الوحيد لنقل المعنى المرغوب فيه متمثلاً في الدوران المتواصل حولـه والتسليم بأنَّ المحاولة لن تنفع قط": فالمسألة لم تعد إيجاد الكلمة "الصحيحة"، بل الكلمة الأفضل وحسب. وهذا ما يفسّر أيضاً ــ كيما نعود إلى النقطة التي عُنِيَ بها القسم الأول من هذه الدراسة ــ أنَّ "شعور الراحة" الذي تشيعه الأسطورة الحديثة لابدّ أن يكون مختلفاً، ليس عمّا كان يجري في الأسطورة البدائية وحسب، بل أيضاً عن النموذج الذي أُحْكِمَ في واحدةٍ من لحظات "التركيب" العظيمة التي شهدتها الحضارة البرجوازية، ألا وهو نموذج الرواية التكوينية عند غوته. ففي نهاية سنوات تدريب فيلهلم مايستر، يجد كلُّ شيءٍ ــ الأحداث، والشخصيات، والقيم ــ ترتيباً لا التباس فيه

(1) *"...المعرفة المتضمّنة في مفهوم أسطوريّ هي معرفة مشوّشة، مكونة من تداعيات هشّة، لا هيئة لها، ولا بدّ من التشديد الدائم على هذا الطابع المفتوح الذي يتّسم به المفهوم؛ فهو ليس ماهية مجرّدة، نقية؛ بل تكثيف سديمي، لا شكل لـه ولا استقرار... وهذا يعني أنَّ المفهوم أفقر من الدال بكثير، على المستوى الكميّ، فهو لا يفعل شيئاً على الأغلب سوى إعادة تقديم نفسه" (رولان بارت، "الأسطورة اليوم" في أسطوريات، لندن 1972، ص119 . 120). وعلينا أن نتذكّر أنَّ بارت يتناول الأسطورة اليوم، كما يشير عنوان هذا الفصل من كتابه، الأمر الذي نزع النقد الأنثروبولوجي إلى إغفاله.*

ضمن كلّية عضوية. ذلك أنَّ تكوين فيلهلم مايستر ــ ومن خلاله، تكوين القارئ ــ يقوم تحديداً على معرفة هذا الحال؛ والشعور بأنه مندمج فيها وإيجاد سلامه الخاص هناك في النهاية: "...لقد أحرزتُ سعادة لا أستحقها ولا أودّ مقايضتها بأيّ شيء في الدنيا".

لكنّ ذلك لم يعد ممكناً بالنسبة لقارئ إليوت. ففي الأرض اليباب ليس ثمّة سيرورة تتطور عبرها الكلّية الأسطورية، للتكشّف في النهاية. فهي تبقى ذاتها: واضحة وغامضة؛ كليّة الحضور ويصعب إدراكها في آن معاً؛ فقيرة جوهرياً ــ مثل "مفهوم" الأسطورة الحديثة لدى بارت ــ وغنية على نحو فاخر، لكنه طفيلي، في الوقت ذاته: تمسك بصورة بعد أخرى، لكنها لا تستطيع قطّ أن تسيطر عليها تماماً لأنها تربط بينها على الدوام عبر قاسم مشترك أدنى وضيق حتماً.

وقارئ إليوت، مثل السائق في المدينة أو مشاهد التلفزيون، في وضع غريب حقّاً. فكلّ ما يراه، أو يقرؤه، أو يسمعه لا يكون **له** معنى إ لاّ بقدر ارتباطه بـ"كليّة" أساسية ما: لكن أثر الرسالة وسحرها يكمنان على وجه الدقّة في حقيقة أنَّ سنّتها لا يمكن قطّ اقتفاؤها بذلك اليقين ولا يمكن الكشف عن كلّيتها؛ بل يُبْقي عليها في حالة ضبابية وغير محدَّدة. وبخلاف الأطروحة المُقدَّمة في ديالكتيك التنوير، فإنَّ الثقافة الجماهيرية لا "تُلَبّي على نحو هزليّ مفهوم ثقافة موحَّدة..."**(1)**، لكنها لم تعد تتّسم بتلك الشفافية الكاملة والدافئة التي تشكّل أساس كلّ نظام عضوي. والثقافة الجماهيرية لا تجد بعدها البلاغي في "رمز" غوته، أو تستبدل به "التمثيل المجازي" كما درسه بنيامين ودي مان. فالتقابلات التي تُقْرَن عادة بالرمز والتمثيل المجازي (طبيعي/ صنعيّ، متزامن/ متعاقب، عضوي/متشظّ، مُطَمْئِنٌ/ ساخر، وهلم جراً) تفقد في حالة الثقافة الجماهيرية كلّ قدرة على التفسير: وهذه إلماعةٌ، لكنها مهمةٌ، إلى طابعها غير المسبوق في التاريخ.

لعلّ بلاغة الثقافة الجماهيرية (التي لا بدّ تعدّل التصنيف القائم) سوف تسمح بتقدّم حاسم في تأويل هذا الوجه المراوغ من أوجه العالم المعاصر. أمّا الآن، فلا يزال تناول رولان بارت المقتضب لـ"بنية النبأ في نشرات الأخبار" أذكى محاولة في هذا الحقل: "يُخْتَبَرُ الحدث تماماً كعلامة محتواها بعيد عن اليقين... لعلَّ دور [النبأ في الأخبار] أن يكون ضمن المجتمع المعاصر دور المحافظ على التباس العقلاني واللاعقلاني، القابل للفهم وما لا يسبر غوره؛ وهذا الالتباس ضروري تاريخياً لأنَّ الإنسان لا يزال بحاجة إلى العلامات (التي تطمئنه)، وكذلك إلى العلامات التي يكون محتواها بعيداً عن اليقين (والتي تلقي المسؤولية عن كاهله)..."**(2)**.

---

(1) *هوركهايمر وأدورنو، ص131.*

(2) *رولان بارت، في:*
"Structure du fait divers", in Essais critiques, Paris 1964, pp 196-7.

تلك هي حالة الوعي الشفقية: ليست عز الظهيرة ولا الليل العذب. وهذا هو السبب على وجه التحديد في أ نَّ علاقتنا بالثقافة الجماهيرية لا تقف عند حدّ. فلا مجال لخاتمةٍ أو يقين، حيث أقامت بنية الاتصال ذاتها حكم الحيرة والارتباك، حكمَ الانفصال والتفريق، حكم الإرجاء والتسويف. "علاقة المستهلك بالعالم الواقعي، بالسياسة، والتاريخ، والثقافة ليست علاقة مصلحة، أو استثمار، أو مسؤولية مُلْزِمَة ولم تَعد أيضاً علاقة عدم اكتراث كامل ــ فهي، بالأحرى، علاقة فضول... على المرء أن يجرّب كل شيء: بل إنّ الإنسان في المجتمع الاستهلاكي يقضّ مضجعه الخوف من أن يكون قد "فوّت" شيئاً ما، أيَّ متعةٍ مهما تكن... لم يعد الأساسي هو الرغبة أو حتى الذائقة أو الميل المعيّن، بل فضول مُعَمَّم يدفعه قلق واسع النطاق"**(1)**، ذلك القلق الشامل الذي يعتري الإنسان ــ الرادار لدى رايسمان، فيكون مستعداً دوماً لالتقاط الإشارات من العالم الخارجي دون أن يكون متيقناً قط من قدرته على فكّ مغاليقها. وهذا قلقٌ لم يعد شبيهاً بذلك "القلق" الذي وصفه فرويد في كتابه ما وراء مبدأ اللذّة، والذي يدفعه خوف الرضّة، أي القناعة بأنَّ العالم الخارجي معادٍ جوهرياً للفرد. لم يَعُدْ تلك الحالة الذهنية لشخصٍ يعيش في توقّع دائم للخطر: بل قلقٌ من لا يكفّ عن الشعور بأنَّه بات أخيراً على وشك ــ إنّما على وشك وحسب ــ أن يحكم قبضته على موضوع الرغبة، ومعنى الحياة، وقواعد اللعبة، مع أنه لم يغير سوى موقعه على رقعة شطرنج العالم المعاصر التي لا نهاية لها، وعليه لذلك ألا يكفّ عن تكرار هذا الفعل ذاته وإعادته دون انقطاع**(2)**.

كيف مكن لكلّ ذلك أن يحصل؟ فالسؤال المهمّ ليس "ما صورة العالم التي تنقلها الثقافة الجماهيرية؟"، بل "أيّ عالم هذا الذي يسمح بأن يعمّه مثل نظام القيم هذا؟" وقبل أن نحاول الإجابة، لا بد من أن نجلب إلى اللوحة عنصراً جديداً.

في لحظة معينة من دراسته " المعنى والمرجع" يتساءل فريج ما إذا كان من الممكن "أن يكون لجملةٍ ككلّ معنىً فقط، دون أن يكون لها مرجع". والجواب هو أجل، إنّ ذلك ممكن:

---

(1) *انظر، جان بودريار في:*

La Socitè de consummation: ses myths, ses structures, Paris 1970, pp. 39, 113.

(2) *المصدر السابق، ص80 . 81: "يختبر المستهلك [عملية التمايز من خلال الاستهلاك] على أنها حرية، هدف، خيار لسلوكه المميّز، ولا يختبرها كإجبار على التمايز وخضوع لسنّةٍ ما. فأن يميّز المرء نفسه يعني في الوقت ذاته وعلى الدوام أن يقيم نظام الاختلافات الذي هو، منذ البداية، واقع المجتمع الكلّي والذي يتغلّب على الفرد حتماً... غير أنّ إجبار النسبية هذا هو الذي يقضي... بألا يقف نقش التمايز هذا عند حدٍّ أبداً. فلا يسعه سوى أن يقدّم مبرراً لطابع الاستهلاك الأساسي، طابعه اللامحدود، الذي يشكّل بعداً يتعذّر تفسيره بالنسبة لأي نظرية في الحاجات والإشباعات... العلامة المميزة هي إيجابية وسلبية على الدوام، وهذا على وجه التحديد ما يجعلها تحيل إلى علامات أخرى على نحوٍ متواصل وتُحْدِث إشباعاً جوهرياً لدى المستهلك".*

"من الواضح أنّ ثمّة معنى للجملة: "كان أوديسيوس يحطّ على شاطئ إياكا وهو غارق في سبات عميق". غير أنه موضع شكّ ما إذا كان ثمّة مرجع للاسم "أوديسيوس"، الوارد في هذا الموضع، وموضع شكّ تالياً ما إذا ان ثمّة مرجع للجملة ككلّ... فالفكرة تبقى ذاتها سواء كان لـ"أوديسيوس" مرجع أم لا. وما تشير إليه حقيقة أننا لا نشغل أنفسنا مطلقاً بمرجع جزء من الجملة هو أننا ندرك ونتوقّع أنَّ ثمّة مرجعاً للجملة ذاتها. وتفقد الفكرة قيمتها بالنسبة لنا ما إنْ ندرك أنَّ مرجع أحد أجزائها مفقود... ولكن لماذا نريد أن يكون لكلّ اسم علم ليس معنىً وحسب، بل مرجع أيضاً؟ لماذا لا نكتفي بالفكر؟ لأننا معنيون، وبقدر ما نكون معنيين، بقيمتها الحقيقية. ولا تكون الحال كذلك على الدوام. فلدى سماع قصيدة ملحمية، مثلاً... لا نهتمّ إلا لمعنى الجمل والصور وما تثيره من مشاعر. أمّا سؤال الحقيقة فيدفعنا إلى التخلّي عن المتعة الجمالية وإحلال موقف الاستقصاء العلمي محلّها. ولذلك لا يهمّنا في شيء ما إذا كان ثمة مرجع للاسم "أويديسيوس"، مثلاً، ما دمنا نعتبر القصيدة عملاً فنياً ونقبلها بوصفها كذلك"**(1)**.

يصف فريج هنا ذلك الوضع الدلالي بالغ الخصوصية الذي يميّز الأدب ويجعله شكلاً من التواصل أبعد من الحقيقة والزيف. وهذه طريقة حديثة نسبياً في الحكم على الظاهرات الأدبية والفنية: تبدو في كتاب كانط "نقد ملكة الحكم"، وربما كان الدافع وراءها ضرورة "تبرير" النشاط الجمالي على أساس مبادئ لم تعد معرفيةً على وجه الحصر: فتطور العلوم الأمبريقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر كان كفيلاً، في النهاية، بأن يمضي بالأدب إلى عالم "المعرفة الناقصة"، الأدنى والتي تحتلّ المرتبة الثانية**(2)**.

يحرّر الفنُّ ذاته، إذاً، من المعرفة والأخلاق ويغدو، عبر هذه السيرورة، ذلك الحقل الوحيد الذي يحافظ فيه مبدأ "طغيان الأفكار" على فعاليته، كما يلاحظ فرويد في المقالة الثالثة من "الطوطم والتابو"، بعد أن طُرِدَ تدريجياً من نطاقات الثقافة البشرية الأخرى. واعتقادي أنَّ واحدة من السمات المذهلة في قرننا العشرين تكمن في عكس هذه السيرورة ذلك العكس الجذري. فقد تحرّر عدد من النشاطات الثقافية بشكل متزايد أو تحلّل من كلّ الروابط المرجعية لمصلحةِ بُعْد جمالي أساساً، ليس معنياً سوى بمستوى المعاني والقيم الثقافية المزدوج. وإيجاد الأمثلة على هذا التغيّر من أيسر الأمور. ولعلّ الحياة السياسية أن تقدّم لنا أوضح الأمثلة، وإذا ما كان ذلك بيّناً تماماً في حالة الإيديولوجيات الشمولية التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين، فمن الواضح الآن أنَّ المنطق ذاته يحكم زمننا أيضاً، وإنْ بنبرة أخفت وأقلّ فتكاً. ولقد كرّس هربرت ماركوزه بعضاً من أبرز أجزاء كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" لذلك الطابع المتناقض داخلياً الذي ميّز البلاغة السياسية بعد الحرب

---

(1) *فريج، ص62 . 63.*

(2) *ثمّة إعادة باء لهذه السيرورة ضمن الثقافة الإنجليزية نجدها في:*
Lucianp Anceschi, Da Bacone a Kant, Bologna 1972.

ليختم بتأكيدٍ متناقض في الظاهر مفاده: أنَّ "من لم يتكيّف عقله بعد بما يكفي، يبدو **له** كثير من النقاش العام والمطبوعات العامة سريالياً تماماً"**(1)**. أمّا رومان جاكوبسون فيتّبع خطّاً من التفكير مختلفاً تماماً ليصل إلى النتيجة ذاتها، حيث يبيّن في مقالة شهيرة أنّ النجاح ــ السياسي ــ الذي يحرزه شعار "أنا أحب آيك" لا يمكن تفسيره إلا على أساس جاذبيته الأدبية.

هكذا، تختفي الطموحات "العقلانية" و"التجريبية" التي تصدّرت ولادة المجال العام البرجوازي، تماماً كما تختفي ما كان أداتها الأساسية، الصحيفة. فثمّة تناقض أسطوريّ حقّاً في جذر الصحافة الحديثة: ذلك أنَّ "الواقعة" ــ النبأ الإخباري ــ التي تتدبّر هذه الصحافة كلَّ يومٍ بيومه أمر إنتاجها بهذه الطريقة أو تلك، لا يمكن أن تُقبَل في الصحيفة إلا إذا أدرِجَت في نظامٍ ينبغي ألا تفضي إلى تآكله، بل ينبغي لها، إن أمكن، أن تعزّزه وتقوّيه. فالهدف الحقيقي للصحيفة اليومية ليس اتّباع التاريخ خطوة خطوة في عدم قابليته للتنبؤ به، بل المشي فيه مشياً وئيداً بغية إظهار أنّ لا شيء مما يحدث يقتضي أن نغيّر أفكارنا. وبعيداً عن الخضوع العبودي لـ"الواقعة"، فإنَّ الصحيفة تحول كلّ حدث إلى داعم لنظام القيم القائم. فهي ليست معنية، ولا يمكنها أن تُعنى، بـ"قيمة الحقيقة" في النبأ الإخباري، بل بفعاليته الرمزية وحسب.

وهذا ما يصل بنا إلى المثال الكلاسيكي الأخير على ضياع المرجع: الإعلان. فالإعلان ــ كما يشير الأصل اللاتيني للكلمة "Publicitas" ــ يجعل الأشياء "عامة"، إنّما بتلك الطريقة التي لا يعود فيها للخصائص "الاجتماعية" لهذه الأشياء أيّ علاقة بهذه الأشياء ذاتها، بل بالمعاني والقيم التي نسبغها على امتلاكها. ولذلك، فإنَّ الإعلان لا يكون قطّ إعلاناً عن شيء، بل عن المضامين الرمزية التي يغدو الشيء ــ مثل الواقعة بالنسبة للرأي في الصحافة ــ مجرد حامل لها. يقول بودريار: "بدلاً من الذهاب إلى العالم عبر توسّط الصورة، فإنَّ الصورة تعود إلى ذاتها عبر العالم". ويضيف: "الحقيقة هي أنَّ الإعلان (وسواه من وسائل الإعلام الجماهيرية التي يصحّ عليها الشيء ذاته) لا يخدعنا: فهو أبعد من الحقيقة والزيف"**(2)**.

ما وراء الحقيقة والزيف: تعود بنا معظم النتاجات النمطية في الثقافة الجماهيرية إلى تلك الأطروحة التي أسّست، في حينها، استقلال الفن، إنّما مع فارقٍ حاسم يتمثّل في أنَّ الطابع اللامرجعيّ للأدب كان واضحاً ويمكن إدراكه على هذا النحو، مما يحدّ من مزاعم هذا الاستخدام المحدّد للّغة ومن مدى فعله، أمّا الثقافة الجماهيرية فتنشر هذه الخدعة الدلالية على مدى النشاطات الثقافية بأكملها ــ ما عدا العلم والتكنولوجيا ــ وبذلك تنتشل المرجعية الذاتية من الحالة الحدّية التي اعتادت أن تكون عليها وتجعلها الممارسة الاتصالية عادية في كل اتصال.

---

(1) *هربرت ماركوزه، الإنسان ذو البعد الواحد، لندن 1972، ص82.*

(2) *بودريار، ص191، 197.*

والحال، أنّ القرن العشرين قد شهد إضفاءً هائلاً للطابع الجمالي على الثقافة. ولعلّ ذلك على وجه التحديد أن يكون السبب، كما لاحظنا في بداية هذه الدراسة، في أنَّ ما يمكن أن نعتبره الشكل الفني الأبرز في الحضارة البرجوازية ــ أي الأدب المكتوب ــ قد اعتراه في بداية القرن العشرين ذلك التدهور الذي لا سبيل إلى كبحه: فما كان يشكّل وظيفته النوعية ذات مرة تحرّك الآن وتحوّل إلى كوكبة من الممارسات الثقافية، جاعلاً من وجودِ نشاطٍ مكرّسٍ لهذه الغاية حصراً أمراً يكاد أن يكون نافلاً.

وهذا ما يفسّر لجوء إليوت إلى الأسطورة كما يفسّر إخفاق هذا اللجوء، والتخلّي عن هذا التجريب بعد بضع مئات من الأبيات. فإذا ما أراد المرء أن يُبقي على الأدب حيّاً في وَضْعٍ راح يفقد فيه كلَّ نوعيةٍ أو خصوصية، لابدّ أن يحاول أن يجعله "أسطورياً" على وجه التحديد: ليجعلَه وظيفة يتداخل مع وظيفة الثقافة، ويطرحه كحالةٍ قادرة على مجانسة المجالات الرمزية المختلفة والربط فيما بينها**(1)**. بيد أنَّ نجاح المحاولة الأسطورية ــ وهي تنجح في الأرض اليباب، على الرغم من التنويعات التي رأيناها ــ يعني أنه قد بات لدينا نتاجٌ لم يَعُدْ "أدباً"، بل "أسطورة" على وجه الدقّة. ولقد أخطأ إليوت بالفعل، في نقطة محدّدة: ذلك أنَّ النظام الأسطوري ليس "منهجاً"، بل كلٌّ تصنيفي يرمي إلى الكمال والاكتفاء الذاتي، ولا يقوى على إدراك وجود أنظمةٍ رمزية أخرى سواه، وذلك لسببٍ بالغ الوجاهة هو أنّه يمثّل نظام الأنظمة جميعاً. وهذا يعني أن النظام الأسطوري لا يمكن استخدامه كوسيلة لتحقيق أهداف أخرى. فلا يمكن قطّ للأسطورة أن تكون "منهجاً" أو "طريقة" لكتابة القصائد. واستخدامها كأساس لقصيدة الأرض اليباب يجعل هذه الأخيرة نقطةً فارقةً في ثقافة القرن العشرين: إلا أنه يضعها خارج الأدب. وبكلام أدقّ: فإنَّ الأرض اليباب نقطة ثقافية فارقة لأنها لم تَعُد أدباً.

يمكن الآن أن نصل بين المشكلات التي عنينا بها في القسمين الأخيرين من هذه الدراسة. فدلالات الثقافة الجماهيرية البعيدة دوماً عن اليقين والتي لا تقف عند حدّ تتكامل مع طابعها الجمالي ــ الأسطوري في جوهره. وضياع كل هدف مرجعيّ والتمثّل المتزايد لسننٍ متغايرة يفسح المجال أمام فهمٍ تقريبيّ وسديميّ يشجّع، بدوره، على تطور سنّة يتعاظم فقرها و"تغنيها لذاتها"، كيما نستخدم مصطلح إليوت نفسه. وبذلك تُظهِر الثقافة الجماهيرية حجم اختلاف مصير الفن في الحضارة البرجوازية عن ذاك المصير الذي رآه شيللر: "المنفعة هي صنم العصر المعبود، وعلى سائر القدرات أن تعمل على خدمته وسائر

---

(1) يمكن أن نجد برهاناً غير مباشر على هذا الأمر في كتابات إليوت النظرية. فالقراءة المتمعنة تبيّن أنه يكاد أن يكون من المستحيل الكلام على "جماليات" إليوت، حين نعني بالجماليات رسم الحدود الدقيقة لمجالٍ مستقل. فمنذ مقالاته الأولى، كان إليوت مهتماً بالفن ليس لسماته المميزة وحدوده تالياً، بل لقدرته على الإدماج: حيث بدا له تلك الوسيلة المثلى للإطاحة بالحدود بين المجالات الثقافية المتعددة وإعادة توحيدها. وجميع ملاحظاته الشهيرة تتحرك على نحو واضح في هذه الوجهة: على الفن أن يكون جامعاً مشتملاً على كل شيء وأن يفضي إلى تشكيل "كلّيات متكاملة"، ويعيد اللحمة بين الحسّ والفكر...

المواهب أن تقسم **له** يمين الولاء. وفي مثل هذه الموازين المختلّة لم يعد للخدمة الروحية التي يؤدّيها الفنّ أيّ وزن... وروح البحث الفلسفي ذاتها تستولي من الخيال على مقاطعةٍ تلو أخرى، وتؤول جبهات الفنّ إلى انكماشٍ في حين تتسع حدود العلم"**(1)**. فمن الواضح كلّ الوضوح أنّ الأمور قد سارت في مسار مختلف تماماً: فتكاثر الابتكارات والآلات جعل من المستحيل أن نقررّ ما "النافع" وما هو "غير النافع"، حتى في حقل الأشياء اليومية، فما بالك في حالة الممارسات الرمزية؛ وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بين العلم والفن، حيث لاشكّ في أنّ التقدم العلمي قد أفسح المجال أمام توسّع الفن توسّعاً زائداً، بدلاً من أن يحدّ مجال فعله.

وليس هذا بالوضع القياميّ: بل العكس تماماً. فمن الواضح أنَّ الأسطورية المراوغة والتأملية مُفَضَّلَةٌ كثيراً على تلك الأسطورة الأشدّ إحكاماً، وبريقاً، واسترسالاً والتي انتشرت، في ثلاثينيات القرن العشرين، عبر السهول الأوروبية. ومحلّ الإقامة الذي تختاره الأسطورية المعاصرة هو المجتمع المدني، مجال الاستهلاك و"الحياة اليومية"، كما كتب "بودريلارد". وهي ترمي بذلك إلى حصر الدولة حصراً صارماً ضمن حدود ضروراتها السياسية ــ الأخلاقية، الأمر الذي تبيّنه حقيقة أنَّ لمجتمعات الغربية باتت غير قادرة على إنجاز ذلك العمل الذي يُعَدّ أبرز أعمال الدولة، و"واجبها" بامتياز: كَسْبُ الحرب. ذلك هو الحال، سواء كان خيراً أم شراً: لقد جعلَ انتشارُ البعد الجمالي ــ الأسطوري ثقافتنا بعيدةً عن الأذى على نحوٍ لعلها لم تكن عليه قطّ من قبل**(2)**.

---

(1) *هذا المقتبس من الخطاب الثاني في كتاب شيللر في تربية الإنسان الجمالية، لندن 1954، ص26.*

(2) *أثارت هاتان الجملتان الأخيرتان اعتراضات كثيرة. ولأنّ ما كُتِبَ قد كُتِبَ، فقد تركتهما على حالهما، على الرغم من أنني أشعر الآن بأنَّ التعبير كان مُضَلِّلاً وأنَّ الفكرة ككلّ قد تمّت صياغتها بطريقةٍ غير مكتملة. فما أعنيه . ولا أزال . هو أنَّ "الثقافة السائدة" . نظام القيم الأشمل في المجتمعات الغربية . لا صلة لها بالحرب وتعاديها في جوهرها. فقد فقدت الحرب ما كان لها من أهمية في أوروبا القرن التاسع عشر (دع عنك التشكيلات الاجتماعية الأسبق). وهذا ما يجعل الحروب التقليدية . القائمة على التجنيد الإلزامي طويل الأمد، الذي يمثل الطريقة "الديمقراطية" في تشكيل جيش . أكثر فأكثر صعوبة، إنْ لم تكن غير قابلة للتصور. ولهذا ربما تكون المجتمعات الغربية قد غدت عاجزةً كمجتمعات . أي ككيانات جمعية منخرطةٍ في حراكٍ عام ومرتبطة معاً بمجموعة من المبادئ المشتركة، مثل فرنسا ما بعد الثورية عند نهاية القرن الثامن عشر . عن شنّ الحروب وكسبها. غير أنني أدرك الآن أنني أغفلت كثيراً تلك التطورات التي اعترت التكنولوجيا العسكرية وجعلت نموذج "الحرب الديمقراطية" نموذجاً بَطُلَ استعماله. فالحروب المعاصرة تُخَاض . وقد خيضت . بمجموعةٍ من الجنود المحترفين، أو بفريق من الخبراء النوويين. وبذلك لم تعد بحاجةٍ إلى نظام قيم "محارب" أو "عدواني" وإلى مجتمع متلاحم يشكل خلفيتها الداعمة. وإذا ما مضينا أبعد بهذا السجال، فإننا نواجه التناقض الذي مفاده أنّ الحرب يمكن أن تقع*

ولا شكّ أنّ هذا "البعد عن الأذى" لا يعني "انعدام النفع". لكنه هنا نَفْعٌ بوظيفة مختلفة عن تلك التي عادةً ما كانت تُنْسَب إلى الثقافة. فالثقافة، في حضارتنا، لا تُسْتَخْدَم لتوجيه حياتنا، سواء كان ذلك خيراً أم شرّاً: الأحرى، أننا نعيش لكي نستهلك الثقافة. ومثل هذا الاستهلاك لم يعد نافعاً في ضمان "إجماع" يتركّز على القيم القادرة على أن توجّه سلوك الفرد في تلك الحقول التي نعتبرها أساسية ــ الحياة السياسية، والعمل خاصةً ــ بل هو نافعٌ في إفراغ تلك الحقول من كلّ قيمة رمزية: أي في اختزالها إلى مجرد وسائل تفتقر إلى أي قيمة جوهرية. والفضول الهائج المدفوع بالموضة والذي يسيطر ضمن نظام الثقافة الجماهيرية هو نظير وتتمة اللامبالاة الثقيلة والبليدة التي ازدهرت إزاء العمل والسياسة. ويلاحظ "بودريلارد" بدقّةٍ وسخريةٍ، في الصفحات الأولى من كتابه "مجتمع الاستهلاك"، أنّ العالم لغربي المعاصر ــ الذي كان قد بنى شبكةً رمزيةً مفروضةً حول استهلاك السلع ــ ينظر إلى إنتاج هذه الأخيرة بالطريقة ذاتها التي ابتدعت بها القَبَلية الماليزية أسطورة الكارغو، لكي تفسّر أصل الأشياء. وهذا يعني أنَّ الإنتاج يُعتَبر إلى حدٍّ بعيد ضَرْباً من المعجزة التي ينبغي التمتّع بثمارها ــ ما دامت موجودة ــ دون أن نكثر من الأسئلة.

وهذا وضْعٌ مزعج، ولعلّه يبدو معاكساً تماماً لآمال وطموحات روّاد المجتمع البرجوازي. بيد أنَّ التفحّص الدقيق يُظْهِر أن الوضع المعاصر يضرب بجذوره، فيما يتعلّق بنقطةٍ حاسمة، في ذلك التواشج بين البروتستانتية والرأسمالية: "والحال، أنَّ خلاصة هذه الأخلاق هي كسب المال، المزيد من المال على الدوام، متضافراً مع تجنّب صارم لكلّ مباهج الحياة العفوية، بحيث تكون خالية من أيّ شائبة متعيّة، كي لا نقول لذية. ويُنظَر إلى ذلك على أنّه غاية في ذاته، فيبدو، من وجهة نظر سعادة الفرد الواحد أو منفعته، أمراً متعالياً تماماً وغير عقلاني بالمرّة"(1). متعالٍ وغير عقلاني: هاتان الصفتان تكشفان معنى العمل الذي حلله ماكس ويبر. فالعمل، في شكله الرأسمالي، لا بدّ أن يكون لا عقلانياً إذا ما كان عليه أن يغذّي سعادة الإنسان الدنيوية: أي إذا ما قام معناه على تحقق قيم ثقافية معينة في هذا العالم. لكنه يكون عقلانياً ــ على نحوٍ راسخ وأكيد ــ حين يكتسب معناه من مكانٍ ليس هو هذا العالم بل العالم الآخر، وعندئذٍ تغدو صفوف الأرقام ــ حيث لا ينتج البيوريتاني أشياء بل كميات مجردة ــ في هذه الرواية ذات المدخلين مرآةً سحريةً نُقِشت فيها

الآن لأنّ الثقافة السائدة تشعر بانعدام الصلة أو العداء تجاه كلّ ما يهّم الدولة. فحقيقة الأمر أنَّ "فردوس الحريات" يعمل في الاتجاهين: حيث يحرر "الحياة اليومية" ويترك الدولة، في الوقت ذاته، حرّة أكثر من ذي قبل في أن تعمل من خلال كيانات مستقلة لا يمكن أن يمارس عليها سوى أقلّ قَدْر من الضبط العام إذا ما مورس أصلاً. وكان ألكسيس دي توكفيل قد لخّص هذا الوضع ببلاغة قبل مئة وخمسين عاماً، إذ قال: "الأمم الديمقراطية ترغب في السلام بطبيعتها أما الجيوش الديمقراطية فترغب في الحرب".

(1) *ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، لندن 1965، ص53.*

مصائر الجميع(1). لقد غدا الله مستغلقاً ومعادياً، والعمل مجرداً ويمكن أن يكون بلا حدود إذاً: ولقد ترتّبت على تضافر هذين الأمرين عواقب استثنائية مزعجة، خاصةً بعد أن أخذ جون ويسلي الموقّر على عاتقه، عند مطلع الثورة الصناعية، أن ينشر المبادئ الجديدة بين أولئك الذين لم يكن في حياتهم ـــ لعقود كثيرة ـــ سوى العمل. وهكذا غدا العمل نواة الوجود البشري الأساسية، لكن ذلك لم يكن إلا إلى الحدّ الذي رحّل معناه كاملاً، وقيمته الرمزيّة كاملةً، من هذه الحياة إلى الحياة الأخرى. ولذلك كان الدفء المنبعث من لغة الأرقام أشبه بنور من القمر: لا يمكن أن يكون وافياً، بل لا يمكن أن يكون موجوداً إذا لم تسلّط شمس العالم الآخر الخلفية نورها عليه. غير أنّ الشمس أيضاً تموت، وفي يوم من الأيام كفّ الغرب، الذي نسي الجحيم منذ زمن طويل، عن الإيمان بالجنة. كما قرّر ملايين البشر، في الوقت ذاته، أنّ اثنتي عشرة أو أربع عشرة ساعة من العمل كل يوم شيءٌ باهظ حقّاً. وباختزاله إلى جزء من الحياة الإنسانية متضائل باطراد، ولا تبعث فيه آمال الخلاص الغامضة شيئاً من روحها، فبدا العمل البرجوازي، لأول مرّة في ضوء حقيقي، متواضعاً حقّاً. ويعود سحر أعمال "ماركس" و"ويبر" إلى حقيقة أنّ كليهما قد حاول ـــ وإن يكن بطريقتين جدّ مختلفتين، ولا يمكن التسوية بينهما إلى حدٍّ ما ـــ أن يخلعا على العمل معنىً دنيوياً صارماً: حيث تبدو، في هذا الضوء، نظرية إعادة التملّك الجماعي والواعي للعمل ونظرية التسامي على أنهما الوهمان الجريئان الأخيران اللذان أنتجتهما الثقافة الغربية عن نفسها.

فقد اتّخذت الأمور مساراً مختلفاً حقاً. ولم ينتج القرن العشرون ثقافةً جديدةً للعمل ضمن العمل: بل وسّع الهوّة بين العمل والثقافة. ولم يعد ثمّة أحد في الغرب يؤمن بأنّ العمل يمكن أن يضفي دلالةً على العالم، شأنه شأن السياسة التي يصحّ عليها القول ذاته. وتلك القيم التي من أجلها يعتبر الجميع أنّ الحياة تستحق أن تُعاش باتت تُلْتَمس الآن في مكان آخر: فالعمل والسياسة يمكن احتمالهما ـــ وليس أكثر من احتمالهما ـــ فقط بقدر ما يفسحان المجال للدخول إلى هذا المكان الآخر الذي انقطعت كلّ صلةٍ **له** بهما.

واعتقادي أنَّ هذا الوضع غير مسبوق في التاريخ. ويصعب القول إلى متى يمكن أن يبقى مجتمع يغذّي بنفسه مثل هذا الرأي، والأصعب أن نحدّد ما الذي يمكن أن يحلّ محلّه. وعلى الرغم من إدراكي أنّ شعر "توماس ستيرنز إليوت" لا بدّ أن يبدو، عند هذا الحدّ، بعيداً ونائياً أشدّ النأي، فإنَّ علينا أن نقرّ بأننا نفعل أقصى ما بوسعنا لكي نضمن لآخر بيتين في قصيدته "الرجال الفارغون" واللذين باتا الآن هما نفساهما ملكية مبتذلة من ملكيات الثقافة الجماهيرية ـــ أن يثبتا أنهما كانا في النهاية ضَرْباً من النبوءة بأن: "على هذا النحو ينتهي العالم لا بِدَويٍّ عنيفٍ بل بنشيج"

---

(1) المصدر السابق، ص80: "..تقويم القيام بالواجب في الشؤون الدنيوية على أنه الشكل الأرفع الذي يمكن للنشاط الأخلاقي لدى الفرد أن يتّخذه... أسبغ على النشاط الدنيوي دلالة دينية حتمية، و... خَلَق فكرة النداء بهذا المعنى".



أسطورة ليليث (Lilith)

بقلم: بريجيت كوشو

ت: نظيرة الكنز

تنتمي أسطورة "ليليث" إلى أصول تاريخية قديمة جداً، فهي تتصل ببابل القديمة، حيث كان الساميون القدماء يتبنون مجموعة من المعتقدات الخاصة بأجدادهم السومريين، كما ترتبط بأكبر أساطير الخلق. هناك روابط متينة تلصقها بالثعبان، إنها بقايا ذكريات طقس قديم جداً كرّم أكبر إلهة سميت كذلك بـ"الثعبان الأكبر" و"التنين"، القوة الكونية للخلود الأنثوي، والتي عُبدت من خلال هذه الأسماء: "عشتروت Astarté، أو عشتار Istar ou Ishtar، ميليتا Mylitta، إنيني أو إينانا Innini ou Innana"(1).

وقد اكتشفت نقوش في الآثار البابلية (مكتبة آشور بانيبال)، وضّحت أصول "ليليث"، البغي المقدسة لإنانا، والآلهة الأم الكبرى، التي أرسلت من قبل هذه الأخيرة كي تغوي الرجال في الطريق، وتقودهم إلى معبد الإلهة، حيث كانت تقام هناك الاحتفالات المقدسة للخصوبة. كان الاضطراب واقعاً بين "ليليث" المسماة "يد إنانا"، والإلهة التي تمثلها، والتي كانت هي نفسها توسم أحياناً بهذا اللقب "البغي المقدسة".

لاسم "ليليث" جذور في الفصيلة السامية والهندو أوروبية. الاسم السومري "ليل Lil" الذي نجده ممثلاً في اسم إله الهواء "أنليل"(2) يدلّ على: "الريح" و"الهواء" و"العاصفة". إنه هذا الريح الحار الذي ـ حسب المعتقد الشعبي ـ يعطي الحرارة للنساء أثناء الولادة، ويقتلهن مع أطفالهن. عُدّت "ليليث" في البداية باعتبارها من أكبر القوى المعادية للطبيعة تتصدر مجموعة مكوّنة من ثلاثة آلهة: أحدهم ذكر والاثنتان أنثيان: "ليلو Lilû"، و"الليليتو La Lilitû"، و"أردات ليلي L'Ardat Lili، واعتبرت هذه الأخيرة زوجة سارق النور أو السارق الأنثوي للنور.

يوجد كذلك تشابه بين كلمة "ليليث" والكلمتين السومريتين التاليتين: ليلتي "الشهوة" وليلو" الفسق". تستخدم ليليث إغراءها (المرأة الجميلة ذات الشعر الطويل) وشهوانيتها (الأكثر حيوانية) في نهايات تدميرية. على الأرجح وقع هذا أثناء سبي بابل(3) حيث حاول اليهود أن يتعرفوا على هذا الإله الذي يَنْشط خاصة في الليل؛ وعليه حاولوا أن يربطوا بين اسم (ليليث) والكلمة العبرانية ليل (الليل)، ولكن عدّ الربط احتمالاً غير ممكن الوقوع. وهكذا رُسمت صورة لليليث من خلال ملامح طائر الليل، البومة أو طائر الشؤم.
سيمكّن صوت باحثين آخرين من استكمال وصف ليليث من خلال العلاقات الممكنة التي تُقرّب اسمها من الجذر الهندو أوروبي (ل، La) بمعنى (الخلق - الغناء) من جهة، ومن الكلمة اليونانية من جهة أخرى. وتتفرع من الجذور (ل، La) الكلمة السنسكريتية (ليك، Lik) أي (لعق)، وكذلك عدد كبير من الكلمات التي لها علاقة باللسان والشفتين: نجد كلمة (lippe) في الألمانية والفرنسية، وكلمة (Labium) اللاتينية؛ تلتهم ليليث الأطفال، وتتجلى شفتاها وفمها دائماً في الأعمال الأدبية التالية.
للكلمة اليونانية علاقة مع الكلمات التالية: (Lux) اللاتينية و(Luz) الإسبانية وكلمة (Light) في الإنجليزية و(licht) في الألمانية، وتُعَبّر كل هذه الكلمات عن فكرة الضوء، أو أكثر تدقيقاً "النظر من خلال رؤية ثاقبة"، "النظر ليلاً"، التحرّر من الظلام الدامس"، (أنظر "جاك بريل" Jacque Bril ليليث أو أم الظلام، "رسائل فلسفية")؛ لكن بعض النصوص الأدبية سوف تستحضر "ليليث" في مغامرة بحث مختلفة يدفعها إليها البطل.

النصوص المؤسسة:

ذُكرت "ليليث" في العهد القديم، كتاب الرسل، إشعيا (14/34)، سفر الرؤيا في نهاية أدوم التي تتحول، بفعل غضب يهوه، إلى كتلة نارية من الزفت والكبريت(4) وقبل أن تصبح مكاناً قفراً لا يستطيع أحد اجتيازه إلا البجع والقنفذ وطائر البوم والغراب، وكلها ستتخذ من هذا الخواء مأوى لها و"هنا كذلك تستقر ليليث، كي تجد الهدوء برفقة القطط المتوحشة، والضباع، والساتير، والحية السامة، والنسور".
إنه الاقتراب من هذا الممر (منفى ليليث) ومن قصتين من قصص خلق الرجل والمرأة من قبل يهوه (الإصحاح الأول والثاني من التكوين)(5) حيث ستولد أسطورة ليليث في العصور الحديثة: المرأة الأولى المخلوقة، التي تنطق بالـ"اسم غير المُعَبَّر عنه" والذي يزودها بأجنحة تمكّنها من الهروب من جنّة عدن، حيث ستفارق آدم، ولم تكن تتوقع أن تقتفي أثرها ثلاثة ملائكة: -

(Samengeloff, Sinsinoï, Sinoï) - يجدونها عند البحر الأحمر، ويطلبون منها العودة، ويصبح هذا الهروب وضعاً على انفراد، منذ ذلك اليوم في إجابة عن تهديد الملائكة الثلاثة (رؤية ملايين الأطفال الذين يُقتلون يومياً)، ورغبة في المواجهة والغيرة فيما يتعلّق بحوّاء التي خلقت بعدها كي تعوضها ـ ليس من الطين، موازاة بآدم وليليث، وهذا هو الدليل الذي قُدِّم باعتباره سبب سوء التفاهم بين ليليث وآدم، ولكن هذه المرة من ضلع هذا الأخير ـ تعود ليليث إلى عالم الرجال، وتُسقط آدم وحواء، كي تسبب لهم الأذى والضرر.

النصوص الأولى المعروفة التي حاولت إعادة الاعتبار لليليث هي نصوص وُضعت أساساً ضد شيطانية ليليث، والتي منحت التضرعات والطرائق من أجل حمايتها، وخاصة من أجل إبعادها عن الأطفال والنساء الحوامل: وصية سليمان (القرن الثالث قبل الميلاد)، التلمود (القرن الخامس قبل الميلاد)، حيث تظهر كذلك في المرتبة الثالثة للشياطين في شكل إنساني تحمل أجنحة الـ(ليلان Lilins) في أبجدية بن سيرا (Ben Sira L'A;phabet de)، في (القرن السابع قبل الميلاد) حيث دوّن المقطع الأكثر شعبية والأكثر نقاء في الأسطورة، و"الزهار LaZohar" في (القرن العاشر قبل الميلاد) الذي أعطى الرواية الأكثر خفاء، و"الكابال La Kabbale" (1600 قبل الميلاد) حيث نرى ليليث تتحد مع إسماعيل.

ليليث المتمردة:

اهتمّ الأدب على وجه الخصوص بليليث المتمردة، والتي تضيع ـ هي نفسها ـ في تأكيدها على حقّها في الحرية واللذة، والمساواة مع الرجل، وكذلك كلّ اللواتي يلتقين بها، امرأة شهوانية ومدمّرة؛ إنها تطمح كذلك إلى التفوّق وإلى القدرة. يتجلى هذا في دراما ألمانية مؤرخة سنة 1565: "جيتا Jutta"، التي تأخذ بعين الاعتبار وجود ليليث من خلال سرد حكاية الطفلة الصغيرة "جيتا أو جوانا Johanna " المرأة الوحيدة التي تعرف بأنها سوف تصبح بابوية(6). وقد أعيدت هذه القصة في القرن العشرين من طرف "لورانس دورال Lawrence Durrell في رواية: "البابوية جان La Papesse Jeanne"، ومن قبل "أوديل إيريت Odile Ehret" في مسرحية مُثِّلت في مصنع الذخيرة فانسان بباريس سنة 1983م: "البابوية أو حكاية البابوية جان ومرافقتها بارتوليا" (La Papesse ou La Légende de La Papesse Jeanne et de sa compagne Bartoléa). وفي الفترة نفسها استلهم "كلود باستور C.Pasteur" رواية عنونها بـ"البابوية" (1983م).

أشار "ملتون Milton" في الفردوس المفقود إلى ليليث في 1667 مستخدماً اسم "الحية الساحرة". البطلة اليائسة بالنسبة إلى الرومانسيين، وُصفت باعتبارها امرأة جميلة وشهوانية، بشعر طويل، تقود الآخرين معها في دوامة من الآلام، ومن النكبات والموت. استدعى "فكتور هيجو VictorHugo" مظهرها البشع كمصاصة دماء، وحاول أن يمزج بينها وبين إيزيس في "نهاية الشيطان La Fin de Satan"(1886):

"ابنة الشيطان، امرأة الظلام الكبرى

هذه ليليث التي نسميها إيزيس على ضفة نهر النيل..."

"إنني ليليث ـ إيزيس، الروح السوداء للعالم"،

وقام بإخفائها "دانتي غبريال روسيتي Dante-Gabriel Rossetti" أمام ملاك الحرية في "بيت الحياة" (Eden Bower et the House of life)، (1870-1881)، وصنع من ليليث جنية مغوية، المرأة المدمرة الخالدة بكل سحرها الذي لا يقهر والجهنمي. توقظ بما تمتلكه من خوارق عند الرجال حسّ المغامرة وتقودهم نحو ضياعهم.

وتتجلى بالصورة نفسها في الأعمال المعاصرة نهاية القرنين التاسع عشر والعشرين.

تؤدي ليليث في رواية" مارك شادورن" (الإله يخلق أولاً ليليث) (1937)، دور الجنية، والموت، واليأس القاتل، وقبل الاختفاء يائسة هي دوماً الثائرة المتمردة، لا ندري أين؛ ربما تكون ميتة وربما لا.

الأسطورة المعقدة: (ليليث، ليلو، لوليتا):

مسرحية "ليلو" لـ"وادكيند Wedekind" (مجموعة مؤلفة من روح الأرض، 1893م، ومن علبة بوندور La Boite de Pandore، 1901م)، كيّفت في السينما من قبل "بابست Pabst"(1928)، واستعادتها أوبرا بابرج Berg (الأولى عالمياً في المسرح الوطني للأوبرا بباريس، في 1979/02/24م)، من إنتاج "باتريس شيرو P.Chéreau"، كما مثلت في طبعة جديدة لـ"بيار جون جوف P.J.Joufe" سنة 1983م في مصنع الذخيرة فانسان سنة 1985م، منحت صورة متألقة لليليث، واضعة بعين الاعتبار كل التعقيدات والموضوعات الأساسية للأسطورة. وما يثير الانتباه، هو أنّ المرشدة المزعومة "لو أندريا سالومي Lou-Andria Saloumi" في مسرحية وادكيند وصفت هي الأخرى من قبل "فرويد" باعتبارها تمتلك الملامح والخصائص نفسها التي تحيل على أسطورة ليليث.

استعاد "ريمي دوغورمون Remy de Gourmont" في مسرحية "الليليث"، سنة 1892، القصة التقليدية الكاملة للخلق، كما جاءت في النصوص المقدسة اليهودية، بطريقة هزلية مذهبية وغرامية، مرتبطة بوجهة نظر متشائمة للحياة الإنسانية. لكن رغم الطابع الهزلي لهذا العمل، فإنه يبيّن بوضوح أنّ التزامن مع أسطورة ليليث يفتح على بحث غير محدّد للإنسان، والأصل ومعنى الحياة.
وهذا ما يتجلى كذلك في رواية "جورج ماكدونالد G.Macdonald" ليليث (1895م)، حيث يُقذف البطل المواجه لليليث في طريق محفوف بالمخاطر في شقاء تلقيني طويل، وبعبارة أخرى يجد نفسه وحيداً ومتردداً.
يتشابه هذا الموقف مع ما يمر به بطل رواية "لوليثا" لنباكوف (1955م)، حتى وإن كان هذا التلقين "باتجاه" البطل، ويقوده إلدجمار مجنون وإلى الموت، تقدّم بطريقة مختلفة. سجين ينتظر محاكمته، من أجل نصرة "الصغيرة ليليث" أُحضر هنا، من أجل هذا يتذكر بنفسه ويدرك حجم الألم الذي سبّبه الافتراق حيث "هامبرت هامبرت Humbert-Humbert" يكتب قصته. الفن يكتب هنا، مثل علامة بارزة في مخطط الأسطورة كما يراه المؤلف ناباكوف الذي يصوّر بطله المكتوب، ويؤكد حريته (أنظر ف. ناباكوف، فيما يخص لوليثا في لوليثا، غاليمار 1959م).
اتسع مظهر ملتهمة الأطفال ليليث ليشمل الجدّة الملتهمة التي تلتهم العالم الإنساني بفمها الكبير بجهل، وعنف وموت.
هذا المظهر يحتفل به العنوان نفسه للدراسة الأخيرة التي صدرت حول أسطورة ليليث: ليليث أو الأم المظلمة، لـ"ج. بريل J.Bril" (1981)؛ وبالمظهر نفسه تتجلى الأسطورة بشكل مزعج في رواية "ب. سولييه P. Solliers": النساء (1983).

موازنات:

استرجعت بعض جمعيات ليليت مع ملكة السابا مظهر ليليث المستبعد خطأ، سادّة فراغ الرجل الذي استجاب لإغراءاتها، ومواهبها الفاتنة، إنها توجه في رحلة بحث تعزلـه عن الآخرين وتدفعه باتجاه صوت سيكون بخلاف الحياة.
يبتكر المحلل النفساني النمساوي "فريتز ويتلز Fritz Wittels" سنة 1932م، عقدة سمّاها "عقدة (أو عصاب) ليليث"، ولكنها ليست لها علاقة بليليث هذه.
لأسطورة ليليث وظيفة جوهرية تتمثل في إزاحة الرجال عن طريقها، من خلال تحذيرهم بالخطر الذي تمثله بالنسبة إليهم.
ولكن يبدو أن وظيفتها الأساسية هي تحذير النساء: التي لا تتبع قانون آدم سيكون مصيرها الرمي، وتكون إلى الأبد حزينة ومصدر الأسى. جعلت نهاية

أقصوصة أناتول فرانس Anatole France في بلتزار Balthasar "ابنة ليليث" من هذه البطلة "معادلة أنثوية للهولندي الطائر" الذي طمح إلى مصير حواء وإلى نتيجة الموت من أجل معرفة "الحياة" و"اللذة".
ومع ذلك فإن تطور هذه الأسطورة على امتداد النصوص، وانبعاثاته المتكررة في الفترة المعاصرة، يسعى إلى أن يلفت انتباهنا بطريقة خاصة إلى هذه الصورة الأنثوية ـ التي تمثل لذلك رؤية للحياة والعالم الإنساني وإلى التصنيف الذي يحكمها ـ مطرودة من مؤسسة الرجال والتي تريد أن تُعرّف بالحق "المقلوب" من خلال الألم الذي تسببه لهم. تداخل ليليث مع إيزيس، محبّبة مثل أم كبرى شافية ومنقذة، وبعض الأساطير المجاورة من خلال التعارض بين: (سعيد/ تعيس) تستدعي بأن أفعالها تجاه الحياة الإنسانية ترتبط في قسم كبير بالمنظورات التي سجلها الرجال، وبالنظرة التي ينظرون من خلالها إليها. الطريقة السياحية للجولات في الصحراء تتكلم عنها بطريقتها: بعض الرجال يستعدون للذهاب لزيارة ليليث في موقعها، في رغبة ملحة لمعرفة منفاها. معروفة ومعادة إلى حضن الجماعة الإنسانية في احترام لمواهبها ولحقوقها، أتصبح آلهة سعيدة ومحمية، مثلما هو الوضع بالنسبة إلى (كيشيموجان Kishimojin)، إحدى أخواتها في الهند، وهي ابنة الآلهة التنين، والمدمرة وسارقة الصغار، تصبح الآلهة المنقذة التي تساعد لحظة الولادات بعدما أن أعاد إليها "بوذا" ابنها؟ إنها على كل حال وجهة نظر لمستقبل متفائل، مقارنة بوجهات نظر أخرى دونية...
مهما يكن من أمر، تذكرنا ليليث دائماً بأنّ قوى الموت تستجيب لقوى الحياة والكل يتوازن ـ ليل ونهار، ظلام ونور، أنثى وذكر ـ دون أي محاكمة فاعلة أو علاقة سيطرة يمكن أن يفرضها طرف على الطرف الآخر، تحت تأثير تتابع الشؤم بالنسبة إلى هذا الأخير. إنها تحاول أن تقول لنا دائماً أن هناك شيئاً ينبغي أن نبحث عنه من أجل خير المجموع، في كل أرجاء المعمورة، إنها من بعيد ترسل لنا علامة.

الهوامش:

1 ـ إنانا: آلهة الحب والخصب عند السومريين، ارتبطت بها مظاهر تبدل الطبيعة.
2 ـ أنليل: إله الهواء والعاصفة عند السومريين، فصل السماء عن الأرض بعدما أن كانا ملتصقين، ويحظى بمكانة مميزة في مجمع الآلهة السومري.
3 ـ بعد السبي الأول لليهود (قبيل الميلاد بخمسة قرون) ظهرت ليليث الشيطانة الليلية التي تعرف عليها اليهود في السبي البابلي، وعليه عادوا من بابل بليليث المخيفة التي تدب الخوف والرعب في قلوب الصغار.

4 ـ في سفر إشعيا، الإصحاح الرابع والثلاثون تتجلى صورة ليليث المرعبة كما نقلها اليهود من السبي الأول فهي الليل والأفعى السامة: "هناك يستقر الليل ويجد لنفسه محلاً. وهناك تُحجر النكازة (الأفعى السامة) وتبيض وتفرخ وتربي تحت ظلها. وهناك تجتمع الشواهين بعضها ببعض". أنظر: سفر إشعيا (14/34)، العهد القديم.

5 ـ من أجل حلّ التناقض الموجود في قصة الخلق في الإصحاح الأول والثاني، فإن شراح التوراة جعلوا الأنثى التي وردت في الإصحاح الأول "ليليث" الزوجة الأولى لآدم، والأنثى الثانية التي خلقت من ضلعه "حواء" الزوجة الثانية، وزعموا أن ليليث هربت مع الشيطان تاركة آدم وحيداً، ويزعمون كذلك أنها شعرت بالغيرة من حواء فجاءتها على شكل أفعواني شيطاني جميل جداً ودفعتها إلى المعصية.

6 ـ كلمة بابوية هي ترجمة للكلمة: LA Papesse، أما المعنى اللغوي للكلمة فهو المرأة التابعة للبابا.

البيبليوغرافيا:

1- Alban Berg: Lulu, Livret d'opéra d'aprés Franc Wedekind, L"esprit de la Terre et la Boite de Pandore, traduction Française d'Isabelle et Hans Hildenbrand, 2 tomes (Paris, J-C. Lattés, 1979).

2- La Sainte Bible, traduction Française sous la direction de lécole biblique de Jérusalem, (Paris, Cerf, 1961).

3- Jacques Bril: Lilith ou la Mére obscure (paris, Payot, 1981, reed. 1991).

4- Marc Chadourne: Dieu cria d'abort Lilith (Paris, Fayard, 1935, reed. 1954).

5- Lawrence Durrel: La Papesse Jeanne, récit adapté de l'oeuvre grecque d'Emmanuel Royidis, traduit de l'Anglais par George Belmont et Hortence Charier (Pa Buchet-Chastel, 1974).

6- Louis Ginzberg: The Legend of the Jews, traducction anglaise du manuserit allemand Henrietta Szold, 5vol. (Philadephie, Jewish publication society of America, 1938).

7- Rémy de Gourmont: Lilith dans oeuvre IV (Paris, Mercure de France, 1892, reed. 1932).

8- A.M. Killen: "La légende de Lilith et quelque interpretation moderne de cette figure légengaire", Revue de literature comparée (Paris, 1932).

9- George Macdonald: Lilith dans Phantastes and Lilith (Two novels) 1er éd. Londre, 1895, rééd. E.P. Dutton & company avec introduction et notes de Gréville M Donald, New York, 1925).

10- Vladimir Nabokov: Lolita, traduction Française par E. H Kahane (Paris, Gallimard, 1962), et en angais (new York, Vintage international, 1989).

11- Maximilian Josef Rudwin: the Devil in Legend and Literature (Chigago & Londre Open Court Pub. Co. 1931, reed. 1973).

12- Gershom G.Scholem: La Kabbale et sa symboique (Paris, Payit, 1975).

13- Le Talmud de Jérusalem, Traducion Française par Moise Schwab (Paris, Maissone, 1960).

14- Franc Wedekind: Lulu Verrsion Française et adaptation par P.J.Jouve, 1983.

15- Frits Witteles: Complexe de Lilith, dans le dictionnaire de Psychanalyse de psycotechnique, sous la direction de Maryse Choisy (Paris, Psyché, 1949).



الحركة الرومانطيقية

ترجمة: أحمد العمري

ظهر هذا الاسم نتيجة انتصار الحركة الإبداعية الرومنسية في الأدب الأوربي والأمريكي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولم تأت الحركة الرومانسية إلا ثمرة التمرد المتأني على التقليد المهيمنة في الكلاسيكية المحدثة. ويمضي هذا التمرد إلى أبعد من هذا ويواصل نشاطه، في مراحله الأولى على الأقل، كحملة راسخة ضد العناصر الفردية للتقاليد الكلاسيكية المحدثة. فبدلاً من وصف الشخصيات العظيمة أو النموذجية، يهدف المؤلفون لإبراز الشخصيات الوضعية والشاذة والغريبة. وبدلاً من استخدام نوع ثابت من الأسلوب الشاعري النبيل يُعنى الكتاب بإثراء اللغة اليومية للأشخاص الواقعيين. وبدلاً من تقييد أنفسهم ببضعة أنماط من المنظومات الثابتة مثل الشعر البطولي الإنكليزي بشطراته وتفاعيله والشعر الفرنسي سداسي التفاعيل، فإنهم يمارسون كل نوع ممكن من وزن أو مقطع شعري. وبدلاً من محاولة أن يكونوا موضوعيين، سيعكسون إلهاماتهم الشخصية الفريدة، ومع أنهم لم يتمكنوا من نبذ الثقافة الكلاسيكية القديمة تماماً، بيد أنهم رسموا شخصيتهم بمزيد من انطباعاتهم عن الكثير من الأدب الشعبي في العصور الوسطى، لقد أطاح المؤلفون بمفهوم المثل وذوقهم؛ وذلك بالبحث صراحة وبحماسة إلى حد ما في مواضيع محرمة مثل الاتصالات الجنسية غير الشرعية.

تتجلى بدايات الحركة الرومانسية بأشكال متنوعة ظهرت قبل الرومانسية وذلك في الفترة الأخيرة من الكلاسيكية المحدثة. ويمكن أن نجد آثار الأدب في سلسلة مشوقة من العلاقات المتبادلة بين فرنسا وألمانيا وإنكلترا. ولا نجد مشقة في فهم الاتجاهات العامة للتطور. ففي سنة 1750 نال روسو جائزة من خلال مقالة يقول فيها إن الطبيعة السليمة طبيعة خيرة، وإن ما يحسبه الناس تقدماً ليس إلا فساداً. وهكذا بدأت مهنة أدبية لم تتوقف في مواجهة كل مبدأ عزيز للكلاسيكية المحدثة. ويحتوي المقطع الثاني من كتابه "اعترافات"، وهو آخر كتبه وأكثرها تأثيراً، على إفادة يمكن أن تكون شعار معركة الحركة الرومانسية كلها: "أنا لم أخلق مثل أي شخص رأيته؛ وإذا لم أكن أفضل منه فإنني على الأقل مختلف عنه".

عندما نشرت هذه الكلمات أصبح اسم روسو مألوفاً في أوروبا الغربية. وكانت مؤلفاته الأولى قد ارتبطت بالتيارات الفكرية، الأمر الذي ساعد على تقديمها للجمهور لتشكل تياراً عريضاً من التمرد أخذ بالاتساع. كان الأدب الشعبي يجمع في إنكلترا؛ كما لاقى ثناءً في ألمانيا. وفي التمثيليات الأولى لـ غوتيه وشيلر، لم يرفض المسرح الألماني نمط الكلاسيكية المحدثة من أجل نمط عصر إليزا بيت، ولكنه مجد المتمرد، أي البطل الرومانسي النموذجي. ولم تؤد هذه الحركة في ألمانيا في السبعينات من القرن الثامن عشر إلى الحركة الرومانسية مباشرة، علماً أنها جزء منها. مثلاً بدأ غوتيه العمل في الفترة الكلاسيكية. وأصبحت تمثيليات شيلر، التي نجد فيها ملامح رومانسية عديدة، أقل ثورية وأكثر رسمية. لقد استجابت إنكلترا وفرنسا وتأثرتا بالاتجاهات والنزعات الألمانية. وزادت العناصر الرومانسية في الأدب الإنكليزي لمدة نصف قرن تقريباً قبل نشر القصائد الغنائية للشاعر ووردز وورث وكوليردج وخاصة الطبعة الثانية من مقدمة ووردز وورث عام

(1800)، وهي من الأمور التي أظهرت للعيان ما يسمى البداية الرسمية للحركة الرومانسية في إنكلترا. في هذه الفترة، كان كوليردج يمضي بعض الوقت في ألمانيا؛ وكان ووردز وورث في فرنسا عشية الثورة الفرنسية. إننا نلاحظ في الأعمال المتأخرة للرومانسيين الإنكليز أن لآداب وفلسفة بعض المؤلفين الألمان، وأدب أوائل القرن التاسع عشر تأثيراً واضحاً على مؤلفين إنكليز مثل كوليردج وسكوت. كان التأثير الألماني جلياً وظهر حتى في مؤلفات الكتاب الذين لم يكن لهم علاقة مباشرة به.

عند نهاية القرن، بدأت الحركة الرومانسية بمعناها الضيق في ألمانيا من خلال مجموعة كبيرة من المؤلفين الموهوبين. ومع أنه كان للحركة إنجازات رفيعة المستوى في معظم فروع الأدب، نجد أعظم منزلة للحركة في الشعر الغنائي وفي الأدب غير الواقعي. وهذا النوع الأخير مدين للرواية القوطية الدارجة، ولكنه أعمق في خياله وفي حبه للدعابة. إبان هذه الفترة، تابعت ألمانيا العمل الذي بدأه هيردر في جمع الأغاني الشعبية، وبدأت تجمع الحكايات الشعبية وتضع أسساً لدراسة الفولكلور كشكل من أشكال الأدب.

وكما يتوقع المرء فإن البلد الذي أتى بالكلاسيكية المحدثة قد واجه مشقة كبيرة في التخلص منها.

ومع أن روسو أطلق إلى حد ما الحركة الرومانسية، غير أن فرنسا تأخرت في الانضمام إلى الحركة واللحاق بها. وقد يعود سبب هذا التأخير بدرجة ما إلى مقدار النشاط الذي دخل إلى الرومانسية السياسية للثورة. وقد يكون هذا صحيحاً؛ لكننا في الواقع نجد البدايات في كتابين ألفتهما مدام "دوستال" بعد انتصار الرومانسية الإنكليزية. فكتابها "عن الأدب" عام (1800) ينظر إلى الأدب على أنه منتج من منتجات المجتمع؛ ولذلك يوجه ضربة شديدة إلى فكرة القواعد الثابتة والمبادئ الدائمة. وفي كتابها "عن ألمانيا" عام (1810) تكشف المؤلفة لفرنسا لأول مرة عالم الأدب الألماني (الرومانسي). كما يرد استعمال كلمة "كلاسيكي ورومانسي" لأول مرة وذلك في فصل بعنوان "الشعر الكلاسيكي والرومانسي" للتفريق بين نوعين من الأدب مختلفين اختلافاً أساسياً. لم ينظر إلى الكتابين ككتابين فرنسيين فيما يتعلق برغبتهما في التغيير وإطرائهما للثقافة الأجنبية (المعادية).

ولذلك طردت مدام دوستال من باريس بسبب كتابها الأول؛ ثم طردت من فرنسا بسبب كتابها الثاني. بيد أن أفكار الكتابين أحدثت تقدماً تدريجياً. إن الانتصار الرومانسي في فرنسا يؤرخ بدءاً من عام 1820 في مجال الشعر وذلك من خلال كتاب "تأملات شعرية" للمؤلف "لامارتين" ومن خلال مسرحية "هيرناني" للمؤلف "فيكتور هوغو". على كل حال، لم يسقط المسرح، معقل الكلاسيكية المحدثة، في ذلك الوقت المتأخر من دون نضال؛ وليست معركة "هيرناني" الموصوفة بالاضطراب الاجتماعي والسلوك الفوضوي في المسرح إلا فصلاً مسلياً من التاريخ الأدبي الفرنسي.
في أوج الحركة الرومانسية كان التواصل الأدبي بين أمم أوربا الشمالية نشيطاً. وقد جاء ذكر بعض مجالات التأثير المتبادل. وثمة آثار أخرى مثل الانتشار الهائل لبايرون في أوربا الذي وصل حتى روسيا، وكالانتشار السريع والرواج الواسع للرواية التاريخية التي أتى بها "سكوت". وهناك حقيقة لافتة للنظر ذات صلة بالحركة الرومانسية وهي أعمال شكسبير التي هيمنت على المسرح وأنعشته في فرنسا وألمانيا. ولكن إنكلترا (التي قدمت لنا شكسبير والمؤلفين المسرحيين الآخرين لعصر النهضة) لم تقدم لنا أية أعمال مسرحية ذات شأن، مع أنه كان ثمة بعض التمثيليات الشعرية المرموقة "لبايرون وشيلي مثلاً" التي كان المقصود منها أن تقرأ أكثر من أن تمثل.
تكون الحركة الرومانسية في أوج عظمتها عندما تقدم لنا الشعر الغنائي. وليست الرومانسية إلا إبرازاً للشخصية الفردية، وما الشعر الغنائي إلا ذروة التعبير الشخصي المباشر. لم يزدهر الشعر الغنائي في ظل الكلاسيكية المحدثة بسبب النزعة القوية نحو حجب الفرد وإغفاله، ولكنه انتشر على نحو مفاجئ ولاقى استحساناً غير مسبوق في جميع أنحاء العالم. إن عدداً وافراً من الشعراء الرومانسيين عبارة عن أسماء معروفة حتى بالنسبة لأشخاص لم يقرؤوا قصائدهم مثل ووردز وورث وكوليردج وبايرون وشيلي... بالنسبة لكل الناس الذين يتكلمون اللغة الإنكليزية. كما أن غوتيه وهوغو وبوشكين... شعراء معروفون دائماً وأبداً في أقطارهم وفي كثير من الأقطار الأخرى. وعلى نحو مشابه، كان ثمة مقالات معروفة، وخاصة في إنكلترا، تتحدث عن خصوصيات المؤلف ونقاط ضعفه أو فرط حساسيته؛ كما بدأت تعطي معلومات عن ردود فعل الكاتب نحو بحث محدد أكثر من ردود فعله نحو بحث ينظر إليه بموضوعية. وكان "لام" أعظم من كتب بهذا الأسلوب إضافة إلى آخرين.
تركزت الحركة الرومانسية في فرنسا وألمانيا وإنكلترا، ولكنها انتشرت أيضاً في أوروبا والعالم الغربي. لذلك نجد حركات رومانسية بارزة في بلاد مثل إيطاليا وبولندا وروسيا، مع العلم أنها ليست قوية أو واضحة مثل الرومانسية في الأمم القيادية. أما الجانب المشوق للغاية لانتشار هذه المدرسة الأدبية فهو امتدادها عبر المحيط الأطلسي. لقد بدأ الأدب الأمريكي، كأدب إنكليزي انتقل إلى أمريكا الشمالية وكأدب إسباني وبرتغالي انتقل إلى أمريكا الوسطى والجنوبية. وبعد بداية كيان مستقل، اتصفت الآداب الجديدة لبعض الوقت بالمحاكاة والتقليد. ويحتاج الأمر إلى اختصاصي أو شخص متعصب لبلاده لتطوير الكثير من الحماسة نحو كتابة أمريكية من أجل المستعمرات الأصلية المكونة للولايات المتحدة؛ علماً أن أمريكا اللاتينية سبقت أمريكا الشمالية وتفوقت عليها إلى حد ما في هذا المجال.

ومن خلال الحركة الرومانسية، ولأول مرة، بدأت الأمريكيتان، وخاصة الولايات المتحدة، تأتي بأدب وفق الروح الأوروبية لذلك العصر، ولكنه يتحلى بالقوة والأصالة الكافيتين على نحو يلفت الانتباه وينال الاحترام خارج حدودها. ولولا بعض الأساليب العريضة، لكان أول من ترك انطباعاً أوروبياً جيل المؤلفين "كوبر" و"هوثورن" و"بو"... من الرومانسيين الأمريكيين.

كانت الحركة الرومانسية حركة دولية؛ وبالرغم من ذلك، تضمحل أو تنتهي في أوقات شتى أو طرق متباينة. فقد تراجعت في فرنسا قبل منتصف القرن أمام المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي في مجال الأدب القصصي، وكذلك أمام المذهب الشعري الفرنسي (برانسي)، ومن ثم أمام المذهب الرمزي في الشعر.

وفي ألمانيا تراجعت الحركة بالتدريج أمام المسرح؛ إلا أن الحركة دامت في مجال الشعر مع بعض التعديلات واستمرت حتى القرن الحالي. ومن المألوف أن نميز في الأدب الإنكليزي بين الحركة الرومانسية والعصر الفكتوري، آخذين بعين الاعتبار عام 1832 كحد فاصل؛ ولكن ليس لهذا التميز شأن كبير. على الرغم من أن مؤلفي العصر الفكتوري أضافوا بعض العناصر الجديدة مثل الأهداف الاجتماعية الإنسانية والمعاني القوية من الذوق واللباقة، إلا أن الحركة الأولى استمرت بشكل أساسي حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريباً. أما الرومانسية الأمريكية فقد واصلت تأرجحها حتى الحرب الأهلية. ويرى مؤرخو الأدب أحياناً أن نهايتها جاءت عام 1855 على يد الكاتب "ويتمان". ويرون في أحيان أخرى أنها تستمر حتى انتصار كتّاب اللون المحلي عام 1870 تقريباً. هنا يصعب أن نحدد تغيير الاتجاه؛ فمثلاً رجلٌ مثل "بربت هارت" يتحلى بأكمل الصفات الممكنة من الرومانسية لا يتخلى عن مقدار محدد من الوصف الواقعي.

أما تغيير الاتجاه الجوهري في مجال الأدب القصصي، فقد أتى على يد "ستيفن كرين" في التسعينات من القرن التاسع عشر وكذلك على يد "درايزر" في بداية القرن العشرين. وبالرغم من شبه العزلة لشخصية الكاتب "ويتمان"، كان الشعر الأمريكي رومانسياً على نحو جوهري حتى مجيء شعراء المذهب التصويري الحديث عام 1913 تقريباً الذي حدد بزوغ الشعر "الحديث".

من هذه النهايات المتباينة للحركة الرومانسية، يتضح أنه ليس هناك نزعة دولية مشابهة حذت حذوها؛ علماً أننا نستطيع أن نلمح ميلاً نحوها قد أفسح المجال أمام نوع ما من المذهب الواقعي. ويبدو أنه من الصعوبة بمكان أن نميز بين التيار الرئيسي والتيارات المعاكسة وحالة الركود ـ وربما ثمة اضطراب كبير ولا نجد تياراً رئيسياً. على كل حال، ومنذ نهاية الحركة الرومانسية، قد يكون هذا هو حال التاريخ الأدبي للعالم الغربي: خليط مشوّش من الاتجاهات والنظريات العابرة وغالباً المتضاربة حول المذهب الواقعي والطبيعي والرمزي والتصويري والإقليمي والتعبيري والانطباعي والسريالي والوجودي ـــ والصحفي.

إذاً الرومانسية موقف أو اتجاه فكري ميّز عدداً وافراً من الأعمال الأدبية والموسيقية وفن العمارة والنقد الأدبي والتاريخ الرسمي في الحضارة الغربية في فترة امتدت من أواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر. ونستطيع أن نرى في الرومانسية نبذاً أو رفضاً لنمط ورصانة وتناغم واتزان ومثالية وعقلية جسدت الكلاسيكية عموماً والكلاسيكية المحدثة خاصة في أواخر القرن الثاني عشر.

لقد أتت الرومانسية إلى حد ما كرد فعل لحركة التنوير والمذهب العقلي في القرن الثامن عشر والمذهب المادي بوجه عام. كما أكدت على الفرد والذاتية الشخصية

وما هو غير منطقي وعلى الخيال والنفس والعفوية والعاطفة والأحلام وعلى كل ما يسمو فوق الوجود المادي.
وثمة مواقف مميزة للرومانسية ومن بينها: إعجاب عميق بجمال الطبيعة؛ تمجيد للعاطفة أكثر من تمجيد العقل، وتقدير للإحساس أكثر من تقدير الفكر؛ التفات نحو الذات ودراسة مضاعفة للشخصية الإنسانية وطباعها وقدراتها الذهنية؛ الاكتراث بالنابغة أو العبقري والبطل والشخصية البارزة عموماً والتركيز على انفعاله ونزاعه الباطني؛ نظرة جديدة للفنان كإنسان مبدع مستقل يتميز بروح خلاقة لها شأن أكبر من شأن الالتزام الصارم والتقيد المتزمت للقواعد المنهجية والنظم التقليدية؛ التأكيد على الخيال كمدخل لحقيقة روحية ولخبرة تسمو على الوجود المادي وتتجاوزه؛ شغف مفرط بالثقافة الشعبية وبنشوء الثقافة القومية والإثنية وبالعصر الوسيط؛ ميل نحو ما هو غريب في اللون والطراز، وما هو بعيد وغامض وسحري ومكتنف بالأسرار وشاذ وسقيم وحتى ما هو شيطاني.

الأدب

قبل ظهور الرومانسية، نشأت عدة أمور ذات صلة بها في فترة تدعى ما قبل الرومانسية وذلك بدءاً من منتصف القرن الثامن عشر. من بين تلك الأمور الميل نحو تقدير جديد للقصة الرومانسية romance في العصر الوسيط، والتي اشتقت الحركة الرومانسية اسمها. كانت القصة الرومانسية عبارة عن حكاية عن حياة الناس الخاصة أو قصيدة قصصية حول مغامرة فروسية تؤكد على البطولة الفردية وعلى ما هو غريب وغامض، وتتعارض تماماً مع الشكل الأنيق وتكلف الأنماط الكلاسيكية في الأدب، مثل المأساة في الكلاسيكية المحدثة الفرنسية أو المقطع الشعري ذي الوزن الملحمي الإنكليزي. هذا الاكتراث الجديد بأسلوب أدبي سابق غير المعقد نسبياً والعاطفي على نحو واضح كان ينبغي أن يكون سمة بارزة في الرومانسية.
بدأت الرومانسية في الأدب الإنكليزي في التسعينيات من القرن الثامن عشر من خلال نشر القصائد الغنائية للشاعر ووردز وورث وكوليدرج ومقدمة ووردز وورث في الطبعة الثانية عام (1800) للقصائد الغنائية التي وصف فيها الشعر بأنه "فيض ذاتي عفوي من المشاعر القوية". وقد أصبح هذا الوصف بياناً رسمياً للحركة الرومانسية الإنكليزية في الشعر. أما في ألمانيا، فقد تميز أول طور للحركة الرومانسية بالتجديد في المحتوى والأسلوب الأدبي والعناية بما هو غامض وبما هو دون الوعي وبكل شيء خارق للطبيعة. وكانت مدام ستال وأمثالها من بين أول مَنْ مهد الطريق للرومانسية وذلك بفضل كتاباتهم التاريخية والنظرية التي كان لها التأثير الكبير.
تميز الطور الثاني للرومانسية، بين عام 1805 تقريباً والثلاثينيات من القرن التاسع عشر، بسطوع الوعي القومي المستولد وبالانتباه الجديد نحو النشأة القومية كما وضح ذلك من خلال جمع الأدب الشعبي القومي ومحاكاته ومن طريق القصائد الغنائية والشعر الشعبي وعبر الموسيقا والرقص الشعبي إضافة إلى الآثار الأدبية والفنية للعصر الوسيط وعصر النهضة التي كانت قد أهملت في الماضي.
أما التقدير التاريخي الذي ازدهر مجدداً، فقد ترجمه ترجمة بارعة السير وولتر سكوت وهو غالباً ما اعتبر الكاتب الذي جاء بالرواية التاريخية. وفي هذه الفترة

ذاتها، وصل الشعر الرومانسي الإنكليزي إلى أوجه على يد الشعراء جون كيتس واللورد بايرون وشيلي وغيرهم.
ونتيجة للشغف الرومانسي بما هو عاطفي، نتج عن ذلك أيضاً نشر المؤلفات التي بحثت عن كل ما هو خارق للطبيعة وعما هو سحري ورهيب مثل فرانكشتاين والمركيز دوساد.
في العشرينات من القرن التاسع عشر انتشرت الرومانسية واتسعت حتى شملت آداب كل أوروبا تقريباً. وفي أواخر الطور الثاني، كانت الحركة أقل شمولاً ولكنها ركزت أكثر على التراث الثقافي والتاريخي للأمة وعلى دراسة انفعال الأشخاص البارزين ونضالهم في معظم أقطار أوروبا وفي أمريكا قبل فترة الحرب الأهلية.

الفنون البصرية

في الستينات والسبعينات من القرن الثامن عشر، بدأ عدد من الفنانين في بريطانيا وروما برسم مواضيع تتعارض مع الذوق المتزمّت، وتتضارب مع المواضيع التاريخية الكلاسيكية والأسطورية للفن المجازي التقليدي. وفضّل هؤلاء الفنانون الأفكار الشاذة والمثيرة للعواطف، أو المواضيع الملحمية النابضة بالحياة.
كما وضحوا صورهم برسم تخطيطي مؤثر من خلال التباين بين النور والظل.
وهناك من رسم صوراً تمثل مناظر ريفية رائعة تثير العجب والإعجاب.
في فرنسا، رسم كبار الرسامين الرومانسيين الأوائل لوحات درامية لأحداث معاصرة من حروب نابليون ومشاهد للألم والمعاناة أو البطولة الفردية. وثمة من اشتهر ببراعته في استخدام فرشاه الرسم واستعمال الألوان الغنية والمواضيع الغريبة في لونها وطرازها. في ألمانيا، اخذ الرسم شكل اللون الرمزي والمجازي أو شكل المشاهد الطبيعية الصامتة والمقفرة التي يمكن أن تخلق في المشاهد شعوراً من الرهبة والطقوس الدينية.

الموسيقا

تميزت الرومانسية الموسيقية بالتأكيد على الأصالة والفردية والتعبير العاطفي الشخصي والحرية في اختيار الأسلوب الفني وتجريبه. وزادت احتمالات الصياغة الدرامية من خلال توسيع الكثير من الأدوات الموسيقية وتحسينها وخلق صيغ موسيقية جديدة. ومن كبار الملحنين في الطور الأول من الرومانسية شوبان وليزت.
بدأت الأوبرا الرومانسية في ألمانيا بألحان كارل ويبر. أما في إيطاليا فقد تطورت بألحان أمثال بيليني وروسيني. ووصلت إلى أوجها على يد فيردي. أما في ألمانيا، فقد وصلت الأوبرا الرومانسية إلى الذروة من خلال الملحن ريتشارد واغنر.

المراجع المرفقة:

Reader,s Companion to world literature 390- 393
Encyclopedia Britannica



شعر

رؤيا ... وقصائد أخرى

تـــــــــــــأليف: فيودور تيوتشيف

–1–
رؤيا

ثمة ساعة، في الليل،
ساعة الصمت الكوني،
في ساعة المعجزة والأعاجيب
تجري عربة الكون الرشيقة
جهاراً في معبد السماوات.
آنذاك يتكاثف الليل
كهيولى فوق سطح الماء
وحالة اللاوعي تضغط،
كما الأطلس "1"، على اليابسة.
والآلهة لا تقلق
سوى الروح العذرية
لربة الشعر
وهي في أحلام النبوءة!
1829

-2-
ـ الهاجرة ـ

متكاسلة تتنفس الهاجرة السديمية؛
متكاسلاً يجري النهر،
وفي سماء ملتهبة صافية،
تذوب السحب بخمول.
الوسن الحار يلف، كما الضباب،
الطبيعة كلها؛
وحتى بان "2" الجبار
يغفو بهدوء
في مغارة نيمفي "3"
1830

- 3 -
الجبال الثلجية

هي ذي فترة الظهيرة

تصب أشعتها العمودية -
دخّن الجبلُ، بغاباته السوداء.
في الأسفل،
كمرآة فولاذية،
تلتمع مزرقة
تيارات البحيرة.
ومن فوق الأحجار البراقة،
تحت القيظ،
تجري الجداول مسرعة
إلى أعماقها الأم.
أثناء ذلك،
في عتمة الهاجرة،
يهجع عالمنا الأرضي
خائر القوى
وسنان، مشبعاً
بترف شذي.
وفي الأعالي،
كآلهة محبوبة،
فوق الأرض الهامدة اللاهثة،
تلهو القمم المتجلدة
مع لازورد السماء الناري. 1830

- 4 -

كما يلفّ المحيط اليابسة،
حياتنا الدنيا محاطة بالأحلام،
يحلّ الليل،
يلطم عنصر الطبيعة شاطئه
بأمواج صاخبة
صوته ذاك يضجرنا،
يرجونا..
في المرسى،
عاد القارب السحري
إلى الحياة،
المدّ يتسع،
بسرعة يجرفنا
إلى خضم الأمواج القاتمة.
قبة السماء المشتعلة
بالنجوم المجيدة
تتطلع من الأعماق
بشكل خفي -
ونحن نسبح،
تحيط بنا اللجة الملتهبة
من مختلف الجهات.

- 5 -
السكينة

مرت العاصفة -
ما زالت السنديانة الباسقة،
صريعة، "4"
ملقاة على الأرض،
وهي تدخن.
الدخان الأزرق الرمادي
يجري عبر خضرتها
التي رطبتها العاصفة.

ومنذ أمد،
في الغابة،
تعالت أناشيد الطيور
أكثر زخماً وامتلاءً،
وقد غرز قوس قزح
أحد طرفيه في القمم الخضراء.

- 6 -
مساء خريفي

ثمة، في رونق الأمسيات الخريفية،
بهاء سري لطيف:
بريق ينذر بالغضب،
رقاشة الأشجار،
والحفيف الناعم والساجي
لأوراقها الأرجوانية،
لازوردية ضبابية ساكنة
فوق أرض
يتيمة حزينة،
وكنبوءة بعواصف قادمة،
تهبّ، بين الفينة والأخرى،
رياح باردة عاصفة،
إجحاف وإعياء -
ابتسامة ذبول وديعة
تغشي الجميع،
هذا ما ندعوه،
في جوهر عقلاني،
عذابات الحشمة الإلهية.
1830

- 7 -
الأوراق

فلتنتصب أشجار الصنوبر والشوح
طوال الشتاء،
ولتنمْ ملتحفة الثلوج والزوابع.
خضرتها العجفاء،
كما إبر القنفذ،
ومع أنها لا تصفرّ أبداً،
لكنها طازجة
لا تكون مطلقاً.
أما نحن،
فمن سلالة خفيفة الروح،
نزهر ونزهو،
على الأغصان نقع ضيوفا
فترة وجيزة.
طوال الصيف البهي
حافظنا على ملاحتنا
تلاعبنا مع الأشعة،
سبحنا في الندى!..
الأطيار كفت عن التغريد،
عن التزهير كفت الأزاهير،
وخيوط الشمس شحبت،
غابت النسائم.
علام إذاً سنبقى عبثاً

نتعلق ونَصغُرُ؟
إيهِ أيتها الرياح الجامحة
بسرعة، هيّا
انتزعينا عن الأغصان المضجرة!
انتزعينا واجري،
لا نريد المزيد من الانتظار،
طيري إلينا، طيري!
معك سنطير!..
1830

- 8 -
شيشرون "5"

قال الخطيب الروماني،
في خضم الزوابع والاضطرابات:
"استيقظت متأخراً
فداهمني ليل روما
وأنا في الطريق "6"
هكذا إذاً!
قد رأيت بكل إجلال
وأنت تودع مجد روما،
من فوق مرتفعات "الكابيتول"
أفول نجمتها الدامية!..
سعيد ذاك الذي
يزور العالم
في دقائقه المصيرية -
قد دعته آلهة الخير،
نديما للمآدب،
شاهدا لعروضهم العلوية،
وقد ضموه إلى مجلس شوراهم،
وراح بهمة،
كقاطن للسماء،
يعبّ من كأسهم الخلود.
1830

- 9 -

كما يدخن ويحترق
ملف الأوراق
فوق الرماد الساخن،
وكما تلتهم النيران
المستترة الخرساء
الأسطر والكلمات -
كذا تحترق حياتي
بمنتهى الحزن،
تمضي دخاناً
يوماً بعد يوم؛
هكذا أخبو بالتدريج
وبرتابة لا تحتمل!..
إيه أيتها السماء
حبذا لو تستعر
هذه الشعلة
بارادتي ولو لمرة واحدة،
لكنت سطعت وخبوت
بلا عذاب، بلا ألم!

- 10 -

Silentium "7"

اصمتْ، اخفِ واكظمْ
مشاعرك وأحلامك -
فلتنبعثْ في أعماقك،
ولتمضِ بلا ضجة،
كما النجوم في الليل -
استمتع بها واصمت.
أنّى للقلب
الإفصاح عن نفسه؟
أنّى للآخر فهمك؟
أسيدرك علام تعيش؟
الفكرة المنطوقة بهتان.
حين تفجّر الينابيع
تعكّرها -
تغذَّ بها واصمتْ
تعلم أن تحيا في ذاتك
لا أكثر -
في نفسك عالم كامل
من الفكر السحرية؛
ستصعقها الضجة الخارجية،
ستبددها الأشعة النهارية -
اصغ إلى صداحها واصمت.
1830

- 11 -

= كولومبوس = "8"

لك التاج، أيا كولومبوس!
بشجاعة أتممت مخطط الأرض
وأكملت أخيراً مسألة المصير،
وبيدٍ ربانية نزعت الستارة -
أخرجت وراءك للعالم،
من ضبابية لا محدودة،
عالماً جديداً، لا مرئياً،
لم يكن بالحسبان.
منذ أبد الآبدين
وعبقرية الإنسان الحكيمة
متصلة صلة دموية
مع قوى الطبيعة المبدعة..
تقول العبقرية كلمة مقدسة -
تتهيأ الطبيعة دائماً
للاستجابة لصوتها الحبيب
بعالم جديد
1844

- 12 -

ما زالت أكابد أشواق الرغبة،
ما زلت إليك أتوق بروحي -
ما زلت، في غبش الذكريات،
أتصيّد طيفك..
طيفك الحبيب الخالد
أبداً أمامي،
حيث ومتى أكون،
راسخ، بعيد المنال،

كنجمة في الليل
تتلألأ في السماء.

- 13 -
= الشعر =

وسط الرعود، عبر النيران،
في حميّا الهيام،
في خضم الخصومات العفوية والحادة
يهبط الشعر إلينا من السماء -
سماوياً إلى أبناء الأرض،
في ألحاظه صفاء لازوردي،
يصبُّ، فوق البحر المتمرد،
الزيتَ الطهور.

- 14 -

تكتئب الغابة شبه العارية
مُلفحةً بتباشير الرقاد..
على الأفنان
ما يزال اليسير - اليسير
من أوراقها الصيفية،
يصدر حفيفه
متلألئاً تبراً خريفيا.
أرنو بتأثر بالغ
إلى الشعاع الخاطف
المنبلج بغتة من خلف الغمام
غامراً الأشجار الرقشاء
بأوراقها الشائخة الذاوية.
كم هي محببة إلى النفس
تلك "الذاوية"!
أية فتنة فيها تسحرنا!
عاشت، ازدهرت حينا،
وها هي الآن خاوية، خامدة،
تبتسم ابتسامتها الأخيرة.
1850

- 15 -

ما دامت الهاجرة
تنفث قيظها
عبر النوافذ المشرعة،
في هذا المعبد الصامت،
حيث السكينة والظلام،
وحيث يجوب العبق الزكي
عبر الظلال الغبشة،
في الظلمة الشفيفة، اللذيذة، الناعسة
استرح واستغرق.
هاهنا النافورة
عصية على التعب،
تغني في الزاوية ليل - نهار
وتنثر بنداوة غير مرئية
الظلمة البديعة.

وفي وميض الغبش
يهب هاهنا
على الشاعر العاشق
حلمٌ ناعمٌ، مسكونٌ بالهيام.
1850

- 16 -
صوتان
- 1 -

تسلحوا بالشجاعة أيها الأصدقاء،
واظبوا على النضال
حتى لو كانت المعركة غير متكافئة
والنضال لا أمل فيه!
فوقكم، في الأعالي،
تصمت النجوم،
والأجداث تحتكم
تصمت هي الأخرى.
فلتتنعم الآلهة، في جبل الأولمب،
خلودها منزّه عن الهموم،
عن الأشغال.
العمل والقلق
قدر القلوب المائتة لا غير..
لا نصر لهم
لهم النهاية لا أكثر.

-2 -

تسلحوا بالمروءة، ناضلوا،
أيها الأصدقاء الشجعان،
كانت المعركة ضارية
كان النضال
فوقكم محافل النجوم صامتة
تحتكم أجداث صماء ـ بكماء.
فلتتطلّعْ آلهة الأولمب
بعيون حاسدة
إلى نضال القلوب الثابتة، الصامدة.
من سقط مدافعاً عن الحق
قضاءً وقدرا
هو مَن انتزع من أيديهم
تاج النصر.
1850

- 17 -

قبل أن تتبرّد من القيظ
التمعت الليلة التموزية..
والسماء، فوق الأرض الكابية،
اختلجت بالوميض
مليئة بالزوابع..
كرموش ثقيلة
اشتالت فوق الأرض،
وعبر الوميض الصيفي الخاطف،

راحت تشتعل
بين حين وآخر
حدقتان رهيبتان
1850

- 18 -

ما أبهج لعلعة الزوابع الصيفية،
حين تكدر العاصفة الرعدية
لازوردَ السماء،
دافعةً الغبار المتطاير نحو الأعالي،
طاغية على الغيوم،
ثم تكر، بغتة، برعونة وتهور
على غابة البلوط،
فتهتزّ كلها صاخبة
بأوراقها العريضة!
تنحني عمالقة الغابة،
كأنها تحت عقبٍ خفي،
وباضطراب تتذمر ذؤاباتها،
كما لو أنها تتشاور فيما بينها -
وعبر الاضطراب المفاجئ
تُسمع زقزقة العصافير بلا انقطاع،
وفي مكان ما
تُقلعُ الورقة الصفراء الأولى
دائرةً حول نفسها، في الطريق..
1851

- 19 -

تنتصب الغابة مسحورة
بالشتاء الساحر -
تتألق ببهاء الحياة
مزدانة بـ "دانتيلا" الثلوج
الساكنة، الخرساء.
تنتصب مسحورة -
ليست ميتة ولا حية -
مفتونة بحلم سحري،
معصبة، مقيدة كلها
بسلسلة وبرية ناعمة...
ترميها شمس الشتاء
بأشعتها المائلة -
لا شيء يهتز فيها،
لكنها بكاملها تومض وتبرق
بجمال يبهر العيون.
1852

- 20 -

ثمة في صلب الخريف،

حينٌ قصير، لكنه بديع ـ
نهاره يمضي كريستاليا،
أماسيه لازوردية..
ثمة فراغ في كل مكان ـ
حيث جال المنجل في الأرجاء،
وتساقطت السنابل.
أنّى تطلعت ـ رحابة شاسعة،
خيط عنكبوت واهن
يلتمع فوق إخدود فارغ.
يخلو الجو، لم تعد تسمع
زقزقة العصافير،
عواصف الشتاء الأولى
لم يئن أوانها بعد ـ
ينسكب اللازورد نقياً، دافئاً
فوق الحقول المستريحة..
1857

- 21 -

انظر كيف تخضوضر الغابة،
مغمورة بأشعة الشمس الساطعة،
منها كلها يفوح الترف ـ
من كل غصن، كل ورقة!
ندخل، نجلس فوق جذور الأشجار
التي يرويها النبع ـ
وقد روّحت عليه ظلالها ـ
حيث يبربر في الظلمة الخرساء.
فوقنا تهذي ذؤاباتها،
وقد أثقلتْ بقيظ الهاجرة،
ومن حين لآخر،
من الأعالي يتناهى
إلينا صوت عقاب..
1857

- 22 -

أحب "الحديقة القيصرية"
أواخر الخريف،
حيث تبدو في الغبش الهادئ
مأخوذة بالنوم،
وفوق زجاج البحيرة الكامد،
في ترف مميز للسكينة،
تحت ظلال ذلك الغبش،
تهمد رؤى بيضاوية الأجنحة..
وعلى درجات قصور "كاترين" الأرجوانية
تستلقي الظلال المعتمة
الأمسيات أوائل أوكتوبر ـ
تتعتم الحديقة كما في غابة من البلوط،
وتحت النجوم تبرز من ظلمة الليل
القبة الذهبية
كوميض مجد غابر..
1858

- 23 -

عرفتها "9" مذ ذاك الأمد،
أمد الأعوام الخارقة،
قبل أن تغوص النجمة

في السماء الزرقاء،
قبيل بزوغ شعاع
الصباحات الأولى..
كانت ما تزال مفعمة
بذاك البهاء الناضر،
وغبش السحر،
حيث تتوضع قطرات الندى
بشكل لا مرئي وغير مسموع
فوق الأزهار..
آنذاك كانت حياتها كاملة مكملة،
وكغريبة عن الوسط الأرضي،
مضت، كما يخيل إليّ،
واختفت كالنجمة في السماء
1861

- 24 -

عشية الذكرى السنوية
4 آب 1864 "10"
ها أنا ذا أتجول
على امتداد الطريق الطويلة،
في الضوء الخافت
للنهار الآفل،
ضاق صدري،
تجمدت رجلاي..
صديقتي الحبيبة،
هل ترينني؟
الظلمة تزداد وتزداد
فوق الأرض -
خبا الوميض الأخير للنهار..
هو ذا العالم
حيث عشنا معاً،
هل ترينني يا ملاكي؟
غداً يوم الصلاة والشجن،
غداً ذكرى اليوم المميت،
يا ملاكي،
أي مكان لم تحلق روحانا
إليه؟
هل ترينني، يا ملاكي؟
1865

- 25 -

مرة أخرى أطل على "النيفا"،
من جديد، كما في الأيام الخوالي،
أتطلع، كالحي،
إلى تلك المياه الناعسة.
ما من شرارات
في الزرقة السماوية،
في فتنة شاحبة
سكن كل شيء،
وحده الألق القمري
ينسال عبر "النيفا" المتأمل.
في الحلم تراءى لي هذا،
أم أرى حقيقة
ما رأيناه معاً، ونحن أحياء،

تحت هذا الضياء القمري؟
1868

الحواشي

(1) ـ أطلس: ابن لابتيوس ـ فوق الأساطير اليونانية ـ عاقبه زيوس بأن يقف ناحية الغرب من الأرض ويرفع السماوات على كتفيه.
(2) ـ بان: في البدء كان في الميثولوجيا اليونانية هو إله القطعان وحامي الرعاة ثم أصبح إله الطبيعة كلها.
(3) ـ نيمفي: الإلاهات المجسدة لقوى الطبيعة.
(4) ـ بيرون: إله الرعود والبروق لدى قدماء الشعوب السلافية.
(5) ـ شيشرون (106 - 43 ق.م): سياسي روماني، خطيب وفيلسوف.
(6) ـ في هذه المقطوعة يعيد (تيوتشيف) صياغة كلمات شيشرون : "أشعر بالأسى

إذ خُلقتُ في هذه الحياة،
كمسافرٍ في الطريق
متأخرٍ بعضَ الشيء،
وقبلَ نهايةِ الطريق،
وقعتُ في ليلةٍ حكومية".

لعل هذه القصيدة كتبتْ تحت تأثير ثورة تموز في فرنسا عام 1830.
(7) ـ باللاتينية: صمت، سكون.
(8) ـ هذه القصيدة ترجمة بتصرف لمقطوعة شيللر (كولومبوس).
(9) ـ لعل المعنية، هنا، حبيبة الشاعر المدعوة (دينيسيفا).
(10) ـ 4 آب ـ هو يوم وفاة (دينيسيفا) محبوبة الشاعر (تيوبشيف).



آه... كم من..؟

تأليف:إريك ديمير

ت: بـــدل رفــــو

آه.. كم من
الأغاني قد غُنِّيت
حول معشر الجنود
السيئ
حول الدم المسفوك
دون جدوى...
حول..
الألم والموت...
الحزن والضيق...
فاحفظ شيئاً واحداً فقط
في هذا الشأن،
يا ولدي:
الجنود ما زالوا يغنون
بصوت عال جداً.
... .
آه.. كم من
الكتب قد كتبت..
ضد سلطة القساوسة
الفاسدة..
ضد اتحاد الشركات
ومعركة البيع..
ضد التعذيب
والمعذب
ضد العنف
بدل حقوق الإنسان
فاحفظ شيئاً واحداً فقط

في هذا الشأن
يا ولدي:
الذين يخصهم هذا
ليس بمقدورهم أن يقرؤوه
... ...
آه.. كم من
الخطب قد خطبت
ضد
ذوي السلطة
في كل دولة..
ضد
الاستغلال وخيانة
الطبقات..
ضد مستغلي مناصبهم
في البيروقراطية..
ضد نفوذ وسلطة
القساوسة..
فاحفظ شيئاً واحداً فقط
في هذا الشأن..
يا ولدي:
أصحاب النفوذ ما زالوا
يخطبون.
... ...
آه.. كم من
قافية قد طرقت
لأجل نور الحرية
المضيء
لأجل نبيذ الحرية
الحلو
لأجل يد العدالة
الكريمة
لأجل المساواة،
في بلادنا...
فاحفظ شيئاً واحداً فقط
في هذا الشأن
يا ولدي:
الأسلحة ما زالت تطرق
بسرور كبير
آه..
إلى كم من المحاولات نحتاج
كي نعمل أخيراً
بأنفسنا.

الشاعر اريك ديمير:

ولد الشاعر عام 1984 في فيينا العاصمة أسس مع آخرين نادياً شعبياً تحت اسم الاتلانتس له اسطوانة (كل شيء مختلف تماماً) عام 1981



قصيدة شاطئ مجهول

بي داو
ت: فضيلة يزل

لقد عدَّه الكثيرون شاعر الصين المعاصر الأول، وعرف على أنه المرشح المحتمل لجائزة نوبل في الأدب، إذ أن بي داو الآن فنان رحالة وكاتب في المعهد القومي وأستاذ مشرف في مركز الدراسات الصينية بالإضافة إلى أنه في بداية سبتمبر (1993) حاز على مقعد في جامعة ميشغان الشرقية للدراسات الإنسانية، وكان قداتهم في العام (1989) بالمساعدة في تصعيد الأحداث في ساحة تيانانمين[1] Tiananmen فعمدت الحكومة الصينية إلى إرساله إلى المنفى. ومنذ ذلك الحين وهو يجوب البلدان، وقد أقام في سبع دول منها السويد، الدنمارك، فرنسا والولايات المتحدة. قام بنشر عدد من المجلات التي تعنى بالشعر والقصص القصيرة. ترجمت خمسة من أعماله الأدبية إلى الإنكليزية ومنها: رسائل من مدينة الشمس (1983)، المُسَرْنَم في آب (1988)، الأمواج: مجموعة قصص (1990)، الصقيع الغابر (1991). أما أحدث أعماله: أشكال البعد، فقد طبعتها مؤخراً مطبعة نشر الاتجاهات الجديدة. قدم بي داو الكثير من القراءات الشعرية في مركز الدراسات الصينية، معهد الدراسات الإنسانية، مكتبة شامان دروم، جمعية ميشغان الصينية للفنون والعلوم والتكنولوجيا العقلية، فضلاً عن أنه قدم دروساً ثانوية عن "الشعر الصيني والأدب غير المرئي في الخمسة والعشرين سنة الماضية" في قسم اللغات والحضارات الآسيوية في شتاء (1994).

قصيدة شاطئ مجهول

1

[1] قام الطلاب بمظاهرات ضد الحكومة الصينية في هذه الساحة في عام (1989).

أنزلت الأشرعة
غابة شتوية من الصواري
ضمت مشاهد غريبة وأصوات طيور

2
أطلال فنار
ما زال يحمل أشعة مبهرة من الماضي
متكئ أنت على بقايا سلم
تكرر عزف الإيقاع نفسه
على السلالم الصدئة

3
في جلال علياء الظهيرة
تبحث ظلالنا عن نزل مؤقت
في كل أنحاء المكان
صخور مالحة متلألئة،
ومتوقدة بالذكريات

4
في المدى
اتساع، وامتداد أبيض فسيح
أفق أزرق
يشبه ظهر مركب متحرك
كم من الشباك ألقيت منه؟
5
وشاح
كطائر أحمر
يرفرف فوق بحر اليابان
يندفع بشدة يشبه ناراً هائجة
عنده هذه النهاية الرمادية للعالم
وبنظرتك المحدقة الثابتة
غياب العواصف يعني الصفاء
ويعني أيضاً أن لا اتجاه ولا رياح
لعل غيابها جواب على نداء ما
تداعب أجنحته أوتاراً كأوتار قوس

6
الجزر
موجة تلو موجة

تنزلق فوق سجادة من ذهب
ظلام يكابد الزبد
حبل مفقود، مجذاف مكسور
الصيادون يحنون ظهورهم العارية
لإصلاح معبد حطمته العاصفة

7
يتعقب الأطفال هلالاً
كنورس بحر يحلق على يمينك
لكنه لا يضيء على جناحيك المنشورين.



القـصة

- كاتب وقصة من ألبانيا

...... بقلم: ذيميتر سيمون شوتريجي...... ت: عبد اللطيف أرناؤوط

- عقل في الأسر

.... بقلم: كيريل بوليتشوف.......... ت:د. عمر ألتنجي

- على الفرات

.... بقلم: هراتشياكوتشار............. ت: د. نوفل نيوف

كاتب وقصة من ألبانيا:

بقلم: ذيميتر سيمون شوتريجي
ت: عبد اللطيف الأرناؤوط

ولد الشاعر والباحث الألباني "ذيميتر سيمون شوتريجي" عام 1915م، وبرزت ميوله الأدبية مبكراً في ريعان شبابه، وتهيأت له الأحوال ملائمة للإبداع الشعري، فقد نشأ في مدينة "ألبسان" العريقة في ماضيها التراثي وتقاليدها الأدبية.

فكان لهذه البيئة الثقافية أثرها البالغ في نشأته، وكان والده "سيمون شوتريجي" حفيداً وتلميذاً لجده "قسطنطين" الذي نذر حياته للتربية وخدمة اللغة والأدب الألباني. وكان لمدينة "كورتشا" التي تابع فيها "ذيمتير" دراسته الثانوية أثر بالغ في حياته، وهي مدينة عريقة تحتفظ بتقاليدها الوطنية والثقافية المتجددة، إضافة إلى أنها كانت مركزاً للحركة الديمقراطية التي سعت إلى توجيه الأدب توجيهاً واقعياً شعبياً لخدمة الجماهير وتطلعاتها الثورية.

في هذه المدينة وفي مرحلة دراسته الثانوية اطلع ذيميتر على نتاج أبرز الأدباء العالميين، واجتمع بإعلام الأدب الذين احتضنوا مواهبه وشجعوها، فلما بلغ السادسة والعشرين من عمره (1935م) نشر أول مجموعة شعرية بعنوان: (أغاني ريعان الشباب) وأتبع ذلك بمجموعة ثانية عنوانها (أغنيات)، إضافة إلى مقالاته النقدية التي تناولت الاتجاهات الأدبية الجديدة، وتبدو فيها دعوته إلى أدب قومي متجدد يرتبط بحياة الشعب، ويتسم بواقعية تمجّد المثل الديمقراطية، وفيها يحثّ على الدعوة إلى أدب يواكب الحياة ويساير الحاضر ويتطلع إلى المستقبل بتفاؤل ثوري يبعث على الأمل والثقة بقدرة الشعب على بناء المستقبل المنشود.

وطبق "ذيميتر" هذه التوجهات في شعره متبنياً النهج الرومانسي الذي يتغنى بآمال الأمة ويحث الأجيال على التزامها.

بعد نضجه الفني والسياسي سافر الشاعر إلى فرنسا لمتابعة دراسته، فدرس الفلسفة واتسع أفقه الأدبي بالاطلاع على نتاج أعلام الأدب الفرنسي والكتاب والشعراء العالميين دون أن يخبوا اهتمامه بالقضايا السياسية، ومع أنه كان طالباً فإن ذلك لم يمنعه من النشاط السياسي.. وأسهم في رفد صحافة المهاجر الألبانية الثورية بمقالاته، منددا باحتلال الفاشيين لبلاده ألبانيا عام 1939م.

وفي عام 1942م عاد إلى وطنه الأم، فأسهم في النضال التحرري ونال ثقة الحركة الوطنية فانتخب أميناً لمجلس الجبهة الوطنية التحررية لمدينة "ألباسان"

وتمّ اختياره مفوضاً سياسياً لإحدى فرق الأنصار، وبعد أن تم تشكيل رابطة الكتاب الألبان عام 1945م انتخب أميناً لها ثم رئيساً للرابطة ما بين عامي 1949/ 1972م إضافة إلى انتخابه عضواً في أكاديمية العلوم في ألبانيا.

وعلى الساحة الثقافية تشير المعطيات إلى بروز "ذيميتر" الاجتماعي والثقافي، فقد برهن أنه يمتلك مواهب إبداعية ويعبر عنها بمبادرات في ميادين ثقافية واجتماعية متعددة. بين عامي 1945/ 1985م بدت تلك المرحلة من أخصب مراحل إنتاجه الثقافي والفني والسياسي. فقد أصدر مجموعات شعرية عدة منها ديوان بعنوان (قصيدة لم تنته) 1979م.

لكن إسهامه في الكتابة النثرية بدا محدوداً.. فأصدر في عام 1952م ملحمته (المحررون) وأضاف إليها مجموعات قصصية تعدّ متميزة في الأدب القصصي الألباني المعاصر. منها:

1 - خمس قصص 1953م
2 - غورنتسكا 1954م
3 - الأغنية والبندقية 1963م
4 - الأغنية في المنجم 1968م
5 - حكاية مارسيانس 1963م
6 - جبل من الأغاني 1975م
7 - فيضانات الخريف 1984م

ويبرز في هذه المجموعات القصصية اتساع أفق الكاتب الاجتماعي، فهي تمثل بيئات متعددة من وطنه، وكأنه يحاول تأريخ حياة الشعب الألباني في مناطق متنوعة وعبر تاريخه الحافل.

يتجلى لدى الكاتب "ذيميتر" في فنه القصصي ولعه بالبحث عن الإنسان الألباني وسماته وتقاليده، وتبرز روحه الشعرية في أسلوبه، وقدرته على الملاحظة والتحليل الماتع للشخصية الألبانية والطبيعية الألبانية الساحرة، وإبراز اللغة الشعبية الحيّة التي يتداولها أبطال قصصه حتى نشعر أننا نرافقه في رحلاته عبر المناطق والزمان فينقل فواجع الشعب وأفراحه وصراعه مع الغزاة، والتحولات التي طرأت على حياته مجسمة بالإنسان الألباني المعاصر، وسمات طباعه التي تميّز بها الفرد الألباني وألوان حياته عبر المكان والزمان..

في رواية (صفحات من حياة اسكندر بك في ليجا) يرسم الكاتب جسامة خسارة الشعب لقائده وأحزانه،

وفي رواية (صفحات من حياة مارين برليت) يجسد الصمود البطولي لـ "غوليمي" في أيامه الأخيرة.

وفي رواية (الخبز والخنجر) نقف على رحلة المعلم "بودري" ونشعر بمرارة حقد المحتل، ويذهلنا الصمود الوطني..
وكذلك في قصة بعنوان (جسر توبولينا) تزداد معرفتنا بنضال الشعب الألباني المستمر.
ويعتمد الكاتب على الأساطير الشعبية يستلهم منها روح تاريخ الشعب بشاعرية معبرة، فيهتم بالوقائع المطروحة عبر الأسطورة في قصة (تانا)، والتحولات النفسية والفكرية في حياة الفلاحين في قصة (شكوك يونس ريجا) وأثر الحرب الوطنية التحررية في الفلاحين وانتصار الكرامة الإنسانية على الإقطاع في قصة (سيد وخادم) والتغني بالبطولات الشعبية في أعماله وصداها في الحياة الألبانية المعاصرة، وهكذا نذر الشاعر قلمه للحديث عن مناقب أبناء الشعب وتطلعاتهم.
ونلاحظ أن الكاتب "ذيميتر شوتريجي" يميل إلى الكتابة بأسلوب شعري ملحمي يلائم البطولات التي يمجدها، ويضمنها قصائد شعرية منتقاة تخلد الأمجاد الألبانية على مرّ العصور، وتعبر عن اعتزازه ببطولات الشعب، والفرح لكل تقدم أو تحرر ينجزه، ويعد "ذيميتر" في طليعة الأدباء الذين مارسوا كتابة الدراسات الأدبية والنقدية حول اللغة والأدب الألباني، وصور الفولكلور الشعبي، وسمات التطور في الآداب والفنون الألبانية، وكتب سير بعض أعلام الأدب الألباني المعاصر. وتتسم بحوثه ودراساته الأدبية والنقدية بالموضوعية والمنهجية والدقة في عرضها بأسلوب متميز.. مما يشهد بدأبه واطلاعه الواسع وضبطه الدقيق لكل ما يتعلق بأهمية التقليد الأدبي والتاريخي. وتعد دراساته في الأدب والثقافة مرجعاً ونموذجاً للبحث المنهجي المعاصر، وإسهاماً في دراسة الثقافة الوطنية التراثية للشعب على أسس من العلم والمنهجية السليمة.

ثورة عواصف الخريف

للكاتب الألباني: ذيميتر شوتريجي

من عاداتي أنني أفضّل السير حاسر الرأس، كاشفاً عن صدري حين تعصف الرياح أو يهطل المطر أو ينهمر الثلج متحدياً صفعة الريح أو لسع الثلج والمطر.
ولعلكم خبرتم رياح الشمال التي تحمل أجنحتها الغيوم. فهي تهب من ناحية البحيرة ناشرة نوراً بلون الرماد أميل إلى الزرقة، وكانت ندف الثلج تلوّن الطبيعة بالبياض متراقصة في الجو كأجنحة حمام البحر الأبيض المتوسط حين يواجه العاصفة وصراخها يملأ السماء.

ويكمل معزوفة البحر الهادر. والشجرة المستحيية ترسل ضفائرها كشعر لم يرجّل، يمتزج في أوراقها الخضرة واللون الذهبي كأنها جدائل شعر عذراء تتلاعب بها الريح وتبعث فيها حفيفاً شجياً. وكنت شغوفاً بالدنو منها والوقوف تحت أغصانها المسترسلة وسماع عزفها للريح.
يتراكم الثلج ويذوب على أذني وأنفي فأتخيل أنه هدية البحيرة لزائريها ، تقدمه من زبد أمواجها المتطايرة بصوت فراخ نوارس البحر التي لم تبرح بعد البيضة، ولم تكتس الزغب فوق العنق.
لا أدري لماذا يسمون هذه الشجرة المستحيية، لعلها سميت كذلك لأنها تخجل أن تعترض على صفعات الرياح فتتمايل كريشة طائر عجيب على ضفاف البحيرة راضية بدورها الراقص، وأنا أقف تحتها أتأمل بدء هيجان العاصفة، وكأن الطبيعة والبحيرة والسماء والشجر تبيّت لي أمراً ما، وتستهدفني.
قرأت عن العواصف كتباً عديدة، واطلعت على خصائص ثورات البحار والمحيطات التي لم أرها، عرفت ريح الصبا والشمال، وزوابع الصحارى، ودوارات الثلج في مناطق القطبين، وقرأت عن الرحالة العظماء، وتخيلت أنني أرافقهم في قلب العواصف والرياح الماحقة، وأنا أجلس قرب هذه ا لشجرة المستحيية، آلهة العواصف كانت تثيرها:
هبيّ يا عواصف ولا تخجلي.. ولسان حالي يقول: عمدني أيها المطر والثلج فأنا أحبكما.
كان اليوم قاتم الغيم، وكأن السماء استحالت بئراً ناضحة، وحجبت الغيوم ذرا الجبال، لكن الطبيعة لا تتخلى عن تألقها في قلب العتمة التي تنشرها السحب المتلبدة، وكان طائر الزاغ يجري تماوينه الرياضية برشاقة فوق مئذنة الجامع، ثم يلجأ إلى أغصان سروة كبيرة ترتفع في معبد القلعة دون أن ينطق أو يتحرك. والقمري يحضن بيضه وفراخه في أعشاشه فوق أغصان شجر البرتقال، وعصفورة بلهاء تبحث جاهدة بمنقارها في أصص القرنفل الأحمر والأبيض فوق الشرفات، وتيجان الأزهار تتعانق وتتراقص للريح.
سقطت قطرات المطر الأولى في شهر تشرين البارد وتسربت عبر مصاريع الدرفات الخشبية التي استعصت على الإقفال، وتسربت إلى أنفي وفمي، كان طعمها ملحاً لذيذاً كالجبن الذي أودعته شطيرتي وجلست ألتهمها فوق المتكأ وأسند جبيني إلى زجاج النافذة، وأنفاسي الرطبة تكدّر صفاء الزجاج وتتحول بالرطوبة إلى قطرات تجري على البلّور البارد، واقتحمت عصفورة زجاج النافذة وطرقته بمنقارها كأنها تطلب ملجأ، ونظرت إليّ بعينين متوسلتين، ثم تحوّلت للبحث عن طعامها في أصص القرنفل.

عجيب أمر هذه العصافير التي لا يرهبها المطر والثلج مع أن حجم إحداها لا يتعدى حجم كف يدي، وأنا الطفل الذي اكتمل نموّه وأمسى في الثالثة والنصف من العمر يغرق من المطر والثلج، ويصغي إلى نصائح جدته بالحذر منهما.
خرجت إلى رواق المنزل وهبطت فوق الدرجات الخشبية التي لا تصدر صوتاً لوقع قدميّ الصغيرتين فوقها. كان الباب مشرعاً والرياح تتلاعب بدرفتيه وكأنها تدعوني للتعلق بإحداهما والترجح فوقها، وشرعت قطرات المطر تلسعني في العنق والجبين وفوق الأذنين، وبدت لي شطيرة الجبن ألذ طعماً تحت المطر.
لاحظت عش طير القمرية فوق شجرة البرتقال، وقبة الجامع وشجرة "الليبس"، كل ما حولي يتحرك إلا المئذنة الراسخة، حتى شجرة "الليبس" التي بدأت تنحني للريح تستقيم متحدية، فيلامس رأسها السحب، وتمنيت لو أنني مستقر فوق رأسها لأستمتع برقصها، وأجهزت على خبز الشطيرة بلا أدام، ثم تناولت الجبن المملح وحده فقد كان يمتعني مذاقه، وبدأت الصواعق تقذف سفح الجبل بعنف حتى بدا لي كأنها ستوقد ناراً هائلة فوق السفوح، وأطلّ المؤذن برأسه من ثنايا المئذنة كالضفدع، وإذا بعاصفة قادمة تتفجر راعدة فوق السفح وصوتها يرعب الشجر والبشر. وتحوّل المطر إلى سيل جارف، فأسرعت حتى دانيت باب القلعة، وغمرني الماء المنهمر من غربال السماء، وإذا بيد قوية تسحبني من الشارع وتقودني إلى حانوت للأحذية العتيقة، جلست بجوار أدوات ترميم الأحذية من مسامير ومطارق ومشارط ومدي. وجلس قربي هرّ ناصع البياض يتكوّر قرب المقعد، كانت اليد التي أنقذتني يد خالي "ستيفان" الذي وبخني بعنف:
ـ كيف أجزت لنفسك أن تكون كالدمية التي تطرد العصافير والطيور في هذا الجو العاصف؟ لِمَ غادرت المنزل في قلب العاصفة المدمرة؟
يالك من صبي شقي..!!
وخلع معطفي وعصره، فسال منه ماء يكفي لتشكيل بركة صغيرة تحت قدمي كمنافع مياه الشارع، ثم خلع خالي ملابسي كلها ولفّني بثوب جاف يستخدمه في عمله، وثياب أخرى، وأدناني من النار وعلّق فوقها ثيابي المبتلة التي أخذت تبعث بخاراً ساخناً من الحرارة، آنذاك شعرت ببرد قاتل وارتعد فكاي راجفين.
باستطاعتك ـ أيها القارئ ـ أن تتخيل ما حدث بعد ذلك في المنزل، كانت أول جلدة تلسعني في حياتي بسوط جدتي. وأين منها لسعات قطرات المطر؟ ومع ذلك شعرت بلذة المغامرة في مطر فصل الخريف لعام 1944م. آنذاك بلغنا نبأ تحرير مدينة (البسان) زفّه إلينا مفوّض مشفى الأنصار، وقال لي ولعروس (نوزت):
ـ أترغبان في إجازة أسبوع.. أنا موافق.
تبادلنا النظرات، وبدت زميلتي العروس مترددة، لم يكن في المشفى آنذاك سوى تسعة جرحى وعدد من المرضى وأربعة أطباء.

كانت (نوزت) تعاني من جرح أصابها في معركة تحرير مدينة (بوغراديس).
أما أنا، طبيب الأسنان، فكنت أمارس عملي على أكمل وجه، وطلبت إعادتي إلى لواء الأنصار مرات عدة، فرفض طلبي لأن المشفى بحاجة إليّ.
تطامنت (نوزت) أمام المفوض، فربت على كتفها مبتسماً ابتسامة تنم عن طيبته وحسن نيته، وكنت اتفقت معها لنذهب إلى مدينة "ألباسان" لتقوم خطيبتي أول مرة بزيارة أهلي للتعارف، وكأن المفوض عرف بحدسه رغبتي عندما اقترح علينا الإجازة أو سمع ما دار بيني وبين "نوزت" عند شجرة السنديان.
لم نردّ على اقتراح المفوض، وكان قلبي ينبض بعنف.. وأردف المفوض مخاطباً "نوزت":
ـ خذي البغل الصغير، ولا ترهقي ساقك المصابة بالسير .
أخذنا البطل وسلكنا الطريق إلى "ألباسان" كان البغل محدود الحجم مشاكساً شأن البغال، لكنه كان يألفنا ولا يعاندنا.
الطريق طويلة، والحرب تدور رحاها على مقربة من العاصمة "تيرانا" ودويّ قنابل المدافع تردد صداه الجبال البعيدة. وكنا طوال الطريق صامتين، فلم نتبادل الحديث إلا قليلاً حتى تجاوزنا السهل وارتقينا قمة الجبل وانحدرنا إلى السفح..
سألت "نوزت": ما العمل.. إذا رفضني أهلك ولم أعجبهم؟
لم أستوعب ما قالت.. وخاطبت نفسي قائلاً:
ـ يا له من سؤال غريب وعجيب.
ثم أجبتها: يرفضونك؟ كيف وأنا أعبدك.. وأحبك.
ردّت نوزت وهي على ظهر البغل المعاند بعد أن اعترض سبيله عقبة في الطريق:
ـ أنت لا تعرف النساء،.. وعقليتهن،
ـ ثم ماذا..؟
ـ ما أدراك بنيّاتهن ومشاريعهن حول مستقبلك؟
ـ إنهم يفضلون أن أتزوج "أغابيا" ابنة "فابخيل"
ـ أهي جميلة؟
لم تسعفني شفتي لأعترف لها بأنها ساحرة الجمال، وذهب ذهنها لصمتي وعدم الإجابة إلى أمر آخر، وأردفت:
ـ سيقولون، جاء ابننا بفتاة كعود حطب من الجبال، كما لو كنا بلا حطب هنا، ونحن نريد له فتاة مكتنزة من أجمل الفتيات. وضحكت من توقعاتها، لا سيما قولها "مكتنزة" لأن جسدها بعد النقاهة بدأ يكتسي وأعضاءها تكتنز، وأخذ لونها المتورد يعود إليها. لم تكن بدينة بل كانت رشيقة القوام، ولم تكن كعود حطب أجرد، كانت تدرس في العاصمة وتتعلم اللغة الإنكليزية، وتملك معزفاً في بيتها،

وتتقن الخياطة والتطريز. واشترت جهاز العرس من "إيطاليا"، ولديها من المال ما يكفي لفتح عيادة طب أسنان لي. بل لتجهيز مشفى صغير لعمليات جراحية سنية.
إن جدتي التي تربطها بأسرة "فانجيل" رابطة نسب من أبيها وأمها أفصحت عن نيتها ذات يوم حين ألمحت قائلة ونحن على المائدة:
ـ ابنة فانجيل ساحرة الجمال، وهي وحيدة.. لا أخ ولا أخت لها.. و.. قاطعها أبي آنذاك بلباقة قائلاً:
ـ هلاّ ناولتني قطعة من هذه الفطيرة يا حماتي.
كفت جدتي وناولته القطعة، ولابد أنها فهمت ما يريده من قطع حديثها، وراحت تراقبه هل يأكل الفطير الذي طلبه؟ فأكله أمام دهشة الجميع وطلب قطعة أخرى..
أما أنا فابتسمت، كانت جدتي ترى فيّ محط أملها، وتعدّ لي فطائرة السبانخ اللذيذة.
كانت "أغابيا" قبل ست سنوات في الثانية عشرة من عمرها حين سافرتْ إلى فرنسا لمتابعة دراستها، كانت نحيلة ذات عينين سوداوين كحبتي زيتون، تتزين بقرطين من الذهب كبيرين لا ينسجمان مع عمرها، لتدلل أنها ابنة أسرة "فانجيل" وهي اليوم في الثامنة عشرة وعلى وشك إنهاء دراستها، وتفكر في زوج يناسبها، لابد أن يكون خريج جامعة يساويها علماً، ويلائم مستوى أسرتها الثرية، وقد رشحتني جدتي وربما والدتي أيضاً لها، لكن أبي الذي قطع كلام الجدة بلباقة لا يحب أن يتورط في الزواج، لقد كان فانجيل يتاجر بالأنسجة اليابانية، وربما يستوردها اليوم من إيطاليا، وثروته تتضخم كل سنة خلال فترة الاحتلال.
مرّت هذه الوقائع في ذاكرتي، كما تعبر مجموعة من الغربان في قلب عاصفة ثائرة، وكان الجرس المعلّق في عنق البغل يرنّ رنات تشوش خواطري، أما "نوزت" فكانت تسرح بعدها بالوهاد العميقة التي تتعانق في قاعها سوق أشجار لا تحصى، وكانت ابتسامة رقيقة يفترّ عنها ثغرها كما لو أنها في حلم، أما أنا فنسيت أنني لم أجبها عما سألت، فتناولت كف يدها ولثمت أناملها وقلت:
ـ سترى فيك أمي معجزة تذهل لها.. وستقول: ما أعظم هذه المقاتلة من الأنصار..! وستفاجأ جدتي أيضاً، وسترقص أخواتي مرحبات بعروسنا، وستكون أختي الكبيرة في المنزل قادمة من مدينة "دوروس" وهي تعلم أنني سآتي بك إلى الأهل، وربما سيغار خالي ويعترض قائلاً..
ـ لا يعقل أن يتزوج ابن أختي قبلي..؟
أما أخي فحين يعانقك قولي له: يا أخي العزيز.. وسيطبع أبي قبلة على جبينك محفوفة بالوقار بشفتين مضطربتين وسيقول لك:
ـ أهلاً وسهلاً يا ابنتي..

وستدق ساعة المدينة عند وصولنا معلنة وصول طبيب الأسنان وعروسه الجبلية "نوزت".. وسيشيع النبأ في مدينة ألباسان كلها.

وصلنا إلى مدينة "ألباسان" بعد الغروب، وقد أسدل الليل ستائره من جهة الجبل، كانت السماء محجوبة بالغيوم، ودوي المدافع يتردد في اتجاهات مختلفة بلا انقطاع. ولم أميّز من بعيد في الأفق سوى ضوء نجم منار من أجنحته فوق برج الساعة وكأنه طائر ناري يرقب المدينة من علٍ، وحجبت الغيوم قمة الجبل، وبدا كأن الريح العاصف وحفيف أشجار الزيتون وهدير مجرى نهر "شكومبي" يقدم معزوفة الطبيعة..

وأخذت قطرات المطر تصفع وجهينا مجدداً. كانت قطرات باردة لكنها عذبة.. وخيّل إليّ أنها ترش جرس البغل فتصفي رنينه. رددت:

- عروسي تحب المطر مثلي..

أمسكت يدها بحرارة كأنني أريد ألا أتخلى عنها.. فقالت:

- أشعر أن جسدي يتجمد فوق البغل.. أفضّل النزول .

- لا.. من المناسب أن تبقى راكبة..

لم تعترض، وسرت بجانب البغل بين أشجار الزيتون، على وقع حفيفها الهامس حيناً والصاخب أحياناً كسرب من الطيور.

قالت نوزت: سيبللنا المطر..

- لا أعتقد، فالمطر لن يهطل قبل نصف ساعة.. وسنكون في البيت. رفعت "نوزت" عينيها الدعجاوين نحو السماء فتألقتا تحت وميض البرق، وخلعت القبعة عن رأسها لأن الرياح كانت تحاول نزعها. وطارت خصائل شعرها في مهب الريح، وشكل مع أغصان الزيتون المتمايلة رقصاً مؤتلفاً تحت وميض البروق المتلاحقة.

مدت "نوزت" يدها فلامست كفي.. وقالت بصوت هامس:

- وإذا كرهني أهلك..

قاطعتها قبل أن تسترسل في الكلام.. وقلت:

- أتعلمين كيف سيتم الأمر يا حبيبتي.. مثلما تهب هذه الرياح العاصفة.

وأن الريح التي اختارتك واختطفتك، وهذا المطر القادم سيباركنا، وستقول أمي: الويل لي فقد بردت ابنتنا..

وستردد جدتي: كيف تبللتِ هكذا يا روحي..! وستضرب كفاً بكف، أما الباقون فستحملهم الرياح والأمطار وتذهب بهم.

سألت: وأغابيا بنت فانجيل..؟

- أغابيا الآن تستدفئ حول موقدها.. وتقرأ؟

قالت نوزت ضاحكة: لتقرأ ما تشاء.

وأدركنا المطر حين بلغنا المنحنى القريب من البيت.. وحين وصلنا كانت أمي وجدتي تستقبلاننا وترحبان بنا قائلتين:

ـ يا للمسكينة.. كم عانت في هذه الرحلة برداً وعذاباً. ادخلا وبدلا ملابسكما..؟

وبعد قليل سمعت طرقاً على باب الغرفة، كانت الجدة في الخارج تقول:

ـ هلاّ سمحتم لي بفتح الباب..

وبدت أمام الباب وهي تحمل طبقاً شهياً من فطائر السبانخ وقد غمرت الدموع عينيها.. وقالت:

ـ لابدّ أنك يا ابنتي تحبين أكل فطائر السبانخ أيضاً..!



عقل في الأسر

بقلم: كيريل بوليتشوف *
ت: د. عمر ألتنجي

*إذا كنا نتكلّم عن الحظ السيئ فإن حظي ــ أنا الأخطبوط العاقل ــ خانني إلى درجة مأساوية مرعبة. أما إذا تكلمنا عن الحظ الجيد فمن الجائز جداً وصفي بالمحظوظ.

خانني حظي في التحليق الثاني، حينما أدركت أنني سأكون مجبراً على القيام بهبوط اضطراري. لقد حصل شيء للمحرك، لكنني لا أعرف ما هو. ولا يوجد ما هو أسوأ من محرك لا يعمل بشكل جيد، في حين يفصل بينك وبين كوكبك الأصلي حوالي نصف مجرّة.

وكنت محظوظاً حينما عرفت أن الجو المحيط بالكوكب الواقع تحتي مناسب للتنفس، وهذا ما منحني شيئاً من الأمل في أن أطير ثانية في الفضاء وأعود إلى أهلي، هذا بالطبع إن استطعت إصلاح المحرك.

كان واضحاً أن الجائحات شوّهت الكوكب غاية التشويه، والصدوع العميقة قلّبت أديمه، وارتفعت قمم جباله عالياً في الجو يغطيها برد فضائي.

لم يكن عندي وقت كافٍ لمتابعة الملاحظات التفصيلية، كان علي إيجاد موقع مناسب للهبوط بسرعة، وقد وجدته على سطح هضبة فسيحة. وفجأة توقّف المحرك عن العمل نهائياً، فيما كنت أتأهب للهبوط.

مررت بسرعة كنيزك فوق إقليم جبلي عديم الحياة، ثم دخلَت المركبة الجو الكثيف المحيط بالكوكب فتباطأت سرعة الهبوط، وها أنا ذا على سطح الكوكب أخيراً.

تطلّعْت من الكوّة، لم أرَ أي شيء يمكن أن يشكل خطراً. شغّلْت جميع الأجهزة المخصصة لدراسة الوسط الخارجي. وبعد وقت قصير كنت قد عرفت الكثير عن

* ولد الكاتب الروسي كيريل بوليتشوف سنة 1934، وهو مؤلف عدد كبير من قصص الخيال العلمي، نذكر منها: جزيرة الملازم الصدئ (1968)، قانون التنين (1975)، بطل بلا جدارة (1978)، خطف الساحر (1979)، مفتاح القياصرة (1981). وكتبَ المؤلف عدداً من القصص والكتب العلمية المبسّطة وسيناريوهات الأفلام وله مجموعة قصصية بعنوان "فتاة من المستقبل"(1984).

المكان الذي هبطت مركبتي فيه. لا توجد هنا حياة عاقلة، لكن الحياة غير العاقلة التي أحاطت بي كانت خطرة ومتعطشة لسفك الدماء، فجميع الكائنات في هذا العالم كانت في حالة حرب بعضها مع بعض، القوية كانت تفترس الضعيفة، والضعيفة كانت تقتنص الأضعف منها.

لم أستطع البقاء طويلاً بدون عمل. تسلحت بالصاعق وفتحت الباب. تبين أن الجو نتن جداً، ورائحته كريهة، ومع ذلك كان التنفس ممكناً.

تحركت ببطء وحذر، جاهداً أن يبقى جسم المركبة الأمين خلف ظهري طوال الوقت. وما أن أتممت خطوتين حتى اضطررت للتوقّف، فقد انبثق من الأرض رأس مستدير لدودة كبيرة. كدتُ أستلّ الصاعق، لكن الرأس غاص فوراً في الأرض، وأنا رحت أراقب طويلاً باستغراب كيف كانت فلقات جسم الدودة زهرية اللون تخرج من الأرض وترتفع إلى الأعلى مثل قنطرة ثم تختفي ثانية في الأرض. لم تكن الدودة ضخمة جداً، كانت ربما بنصف طول قامتي. لكنني رأيت جزءاً منها فقط، لذلك بدت طويلة جداً ومخيفة.

وفجأة لاح فوقي ظل أسود. اندفعْتُ إلى الوراء والتصقت بمعدن المركبة الباردة. مخلوق طيّار ضخم يتلوى اندفع نحوي من أعلى. فتح شدقاً هائلاً فيه كثير من الأسنان الحادة، فاح منه نَفَس كريه الرائحة.

أخرجت الصاعق وغرزت عبوة ناسفة في حلق الوحش، فسقط جسمه الثقيل علي، ورحت أتدحرج على الأرض. وبعد وقت قصير شاهدت التنين الطائر يتلوى على الأرض في تشنجات ما قبل الموت. لم أتجرأ على الاقتراب من الغول، بل نهضت من على الأرض وأنا أرتجف من الخوف، ولاحظت فوراً أن طريقي إلى المركبة مقطوع.

اقترب مني وحش آخر ببطء. جسمه قذر أخضر قاتم اللون، وعيناه بارزتان بعيداً إلى الأمام، وله ملقطان هائلان قاتلان. نهض الوحش على قوائمه وفتح ملقطيه.

لم أرغب أن يكون دخولي هذا العالم موسوماً بالقتل وبالدم، إذ يوجد من ذلك هنا ما يكفي بدون تدخلي. تراجعت إلى الخلف، فأدار الوحش عينيه نحوي، أخافني، لكنه لم يندفع باتجاهي. حاولت أن أتحاشاه بحيث أعود تحت حماية مركبتي. لم يفارقني الشعور الكريه بالخطر القادم من الخلف. بدا أن العيون المتنبهة لساكني هذا المكان تتبعني خطوة خطوة.

ودون تحويل نظري عن الوحش قمت بخطوتين أخريين إلى الخلف، وهنا لمع شيء ما تحت قدمي. كان على الأرض شيء غريب مصنوع من المعدن. أقول "مصنوع" بما تحمله الكلمة من معنى، لأن أيدي الكائنات العاقلة فحسب كان باستطاعتها إكساب هذا المعدن الأبيض شكل اهليلج مدبب من طرفيه. كان الشيء

مفلطحاً مصقول السطح بإتقان. الكائنات التي تقدمت إلى الأمام بعيداً في طريق الحضارة باستطاعتها وحدها التضلع هكذا في علم التعدين.

أمسكت بالشيء ورفعته عن الأرض، إنه ثقيل الوزن، تأسفت لأنني لا أستطيع حمله الآن إلى المركبة، فما زال الوحش جاحظ العينين واقفاً في الطريق إلى المركبة وهو يحرك كلاباته متوعداً.

وفي هذه اللحظة ألقى شيء متطاول عليّ ظلّه. كدت أظن أن هذا تنين آخر، فنظرت إلى الأعلى. كلا، هذا ليس بتنين. ربما استطعت أن أقسم أنني أرى سفينة فضاء، سفينة طائرة! إنها ضخمة، لا تقل حجماً عن مركبتي، وهي تتحرك ببطء. ويصعب علي تحديد ما يحركها. لكن انتظام شكلها، وتماسك أجزائها استبعدا تماماً أية إمكانية لاعتبار أنها ربما كانت كائناً حياً. ربما بحث عني شخص ما، ومن الممكن أنه لاحظ كيف خبطَت مركبتي على هذا الكوكب. مرّ وقت قصير، وها هم يبحثون عني. أما نواياهم فلا أعرف إن كانت خيّرة أم شريرة.

جمدت السفينة الطائرة فوقي تماماً. وشعر الوحش ذو الملاقط بشيء غير مناسب يدور حوله، فراح يتراجع ببطء نحو أدغال الأشجار العالية المتمايلة. لم أترك الشيء المعدني، فهو الدليل الثمين على الحياة العاقلة على هذا الكوكب.

تعلّقت سفينة الفضاء على الحدود العليا للغلاف الجوي. رفعتُ الشيء المعدني إلى الأعلى كي أجذب انتباههم إلي، وليكن ما يكون. كنت واثقاً أن على الكائنات العاقلة أن تكون ودودة.

انتبه إلي من كان على السفينة، فتدلى منها حبل إنقاذ، لمعت في نهايته آلة لربط الأشياء. إنهم يستدعونني إلى الأعلى. ماذا أفعل؟ فلنخاطر. ألقيت نظرة أخيرة على مركبتي، طوقت حبل الإنقاذ بأذرعي، دون أن أترك الشيء المعدني، وشددت حبل الإنقاذ ثلاث مرات، وهي إشارة بأنه يمكن رفعي. وأصبحت فوراً أرتفع إلى الأعلى بسرعة.

في القسم الأخير من الطريق راح حبل الإنقاذ يرتفع باندفاع. كان واضحاً أنني سأطير بعد قليل خارج حدود الغلاف الجوي. لكن لباس الفضاء بقي في مركبتي! حاولت الوثب عن حبل الإنقاذ، لكن خطافاً حاداً في نهايته غرز عميقاً في جسدي. بعد ثانية فقدت الوعي، وطرت في الفضاء الخالي. غولان هائلان مدّا أطرافهما باتجاهي...

*قال فَلوديا أودالوف بدهشة وهو يسحب صنارته: ــ من الذي قضم شصي؟.

أجابه صديقه ساشا غروبين، وهو هاوي صيد السمك أيضاً:

ــ وما دخل الشص هنا؟ هل سمعت يوماً أن الأخطبوطات تعيش في بحيرتنا؟

صاح غروبين:

ــ أعطني سطلاً، سطلاً مملوءاً بالماء! ماذا بك؟ ألا تفهم؟. لقد حققنا اكتشافاً كبيراً!

قال اودالوف مشككاً: ــ ربما كانت الأخطبوطات تعيش هنا.

قال غروبين وهو ينتزع الأخطبوط من الصنارة: ــ من أين؟ إنها تعيش في البحار والمحيطات فقط. سيكتبون الآن عنّا في مجلة العلوم.

رمى غروبين الأخطبوط في سطل الماء، فنزل بخمود إلى قاع السطل، في حين كان أحد مجسّاته ما زال يقبض على الشص الذي كان اودالوف قد ربطه بالخيط بشكل رديء.

قال اودالوف: ــ ساشا، انزع منه الشص.

ـ ولماذا أنا؟.

ـ وماذا لو كان ساماً؟

ـ هكذا إذن! بالنسبة إليك سامّ، يعني، بالنسبة إلي، أليس ساماً؟

ـ حسناً، انزعه بشيء ما، فلم يعد لدي غيره.

تحرّك الأخطبوط في السطل، فقال غروبين: ـ آهـ لقد عادت إليه الحياة. ظننت أنه سينفق.

قال اودالوف بتأفف: ـ وما الفرق بالنسبة إليك؟

كان اودالوف قد وعد زوجته بإحضار سمك من نوع "الفرخ" من رحلة الصيد هذه، وحضّر لذلك شصاً خاصاً... قال لصديقه: ـ أعطني الشص، كن صديقاً، فربما نصطاد شيئاً آخر. يصعب علي أن أعود خالي الوفاض. لكن غروبين كان قد أخذ المجدافين وراح يجدف باتجاه الشاطئ.

*... وضعاني في أسطوانة معدنية مفتوحة من الأعلى. لكن الغلاف الجوي ينتهي عند حافتها العليا... وبذلك، فإن أية محاولة مني للخروج ستودي بي إلى الهلاك المحتم.

لم أستطع أن أغفر لنفسي ثقتي السريعة والحمقاء بالآخرين.

لقد تبيّن أن الكائنات العاقلة ـ التي كان بمقدورها بناء سفن الفضاء وتصنيع المعادن ـ غادرة وجائرة. وهم ـ كما يبدو ـ ليسوا على دراية بأفكار الإخاء الكوني. تلمست الصاعق. أستطيع على الأقل الدفاع عن نفسي...

من فوق حافة الأسطوانة بأن رأسي كروي لواحد من حارسيّ.

إنه هائل. حجم رأسه وحده أكبر من جسمي كله، بدون حساب الأطراف. من الواضح أن هذا الكائن يعيش في فضاء فارغ. وأنا مستعد للقسم أنه بدون لباس

الفضاء! وهذا اكتشاف عظيم. فمن المعروف أنه لا يوجد كائن واحد ـ باستثناء الباكتيريا ـ يستطيع الحياة خارج الغلاف الجوي.
تأمّلني الغول طويلاً. وأخيراً رفعتُ اثنين من أذرعي بإشارة سلام، فاختفى الغول. وفيما بعد ظهر رأس الغول ثانية. وفجأة غاصت في الغلاف الجوي كف دميمة ذات خمس زوائد. أدركت أن الغول يريد قتلي. أخرجت الصاعق بسرعة وأطلقت عياراً.
*صاح اودالوف: ـ آي، أي، آي! لقد صعقني بشحنة كهربائية.
قال غروبين: ـ لقد حذرتك.
انغرز القارب في الرمل، تخبّط الماء في السطل، وراح الأخطبوط يحرك جميع مجسّاته بانزعاج.
لمس غروبين السطل بحذر، فلم يشعر بأية صعقة كهربائية. ربما بدا لاودالوف أن شحنة صعقته من شدة خوفه.
سأل غروبين: ـ حسناً، هل ستبقى، أم ستذهب معي؟
أجاب اودالوف: ـ لعلّني سأبقى، سأحاول صيد سمك "الفرخ".
قال غروبين: ـ كما تريد. ثم تنكب حقيبة الظهر، وأخذ الصنارة بيده اليسرى، وحمل السطل باليمنى، وسار بتؤدة عبر الغابة باتجاه موقف الحافلة، جاهداً أن لا يطرطش الماء وأن لا يزعج الحيوان.
*سأرى هذه الرحلة في أحلام كابوسية، هذا إن قُدِّر لي عموماً أن أرى أحلاماً يوماً ما. اهتزّت الأسطوانة، فتدفقت حولي تيارات ماء عنيفة. التنفس صعب، وأنا مضطر إلى التمسّك بجدران الأسطوانة الملساء طوال الوقت حتى لا أنقلب. آه، لو تمكنت يوماً ما من العودة إلى وطني! أية إثارة ستُحْدثها أخباري عن العرق العاقل الجائر الذي يعيش على حدود الفضاء!
بلغ أسماعي دوي غامض، اهتزّ قاع الأسطوانة. أحسست بعد ذلك أن عدوي حمل الأسطوانة وبدأ يصعد شيئاً ما. وهنا بدأ اهتزاز أكثر هولاً من ذي قبل!
*أحد ركاب الحافلة ـ ويبدو أنه من معارف غروبين ـ سأله:
ـ ماذا تحمل؟ هل يُعقل أنك اصطدت ملء السطل سمكاً؟ دعني أرى.
جلس غروبين على مقعد خالٍ حاملاً السطل بيديه، بحيث يهتز أقل قدر ممكن.
قال: ـ أنظر.
قال المعرفة وهو ينظر في السطل: ـ لا أفهم شيئاً. ما هذا لديك؟
ــ أخطبوط.
لم يفهم المعرفة: ـ ماذا؟

ـــ قلت: اصطدت أخطبوطاً.
قال المعرفة: ـ آ، آ، مفهوم، حيوان نادر... ولم يعُد يُعر اهتماماً أكبر للأخطبوط. حتى أن عروبين شعرَ باستياء.
ـــ هل رأيت أخطبوطاً من قبل؟
قال المعرفة: ـ في الصور فقط. ولم يحدث أن اصطدت واحداً.
قال غروبين: ـ ولن يحدث.
قال المعرفة وهو يفتح صحيفة: ـ ولماذا؟. أنت اليوم اصطدت وغداً، ربما أصطاد أنا. علماً أنني لست شديد الولع بصيد السمك.
فكّر غروبين: ـ " شيء يجنن. أنا أمسكت أخطبوطاً، وهو يقرأ جريدة. لو كنت اصطدت قرموطاً لكانت دهشته أكبر".
التفت راكب من المقعد الأمامي قائلاً: ـ هل تأخذه لأطفالك؟
إنه مثير للاهتمام بالنسبة للأطفال. أنا أحضرت لأطفالي زرزوراً منذ مدة قريبة. إنه طائر مثير للاهتمام.
تلفّظ غروبين بامتعاض: ـ يقارن! ذاك زرزور، وهذا أخطبوط.
قال شاب واقف بقربهم: ـ أنا رأيت أخطبوطاً، حتى أني أكلته. اشتريته من مخزن الأسماك حيث كان مجمداً مع أسماك الحبار.
أيده جاره إلى اليسار: آها، ومنها يصنعون المعلّبات.
قال غروبين لنفسه باستياء: ـ "يا لهم من بشر! ربما ما كانوا اندهشوا حتى ولو حملت تمساحاً".
لف الأخطبوط مجسّه ثم فلّه بعصبية. من الواضح أن الاهتزاز لم يرقْ له.
*من المخيف أن تعرف أن أحداثاً عنيفة تدور حولك لكنك لا تدرك مغزاها. تأرجحتُ وانهزت، وآلمتْ سمعي أصوات عالية من جميع الجهات. يبدو أن سكان هذا الكوكب حولي، وأنهم يناقشون أمراً ما بحيوية. ربما كانوا خائفين من حدوث اعتداء خارجي على كوكبهم. وأنا ليست لدي الإمكانية لأحكي لهم عن الأهداف السلمية لرحلتي الفضائية، وعن هبوطي الاضطراري على كوكبهم.
انقطع الدوي والهز والأصوات فيما بعد، وحُمِلْت ثانية إلى مكان ما. أصبح الهواء في سجني غير ملائم إطلاقاً للتنفس، وسأصبح قريباً في عداد الموتى. إن الموت يتهددني في كل خطوة على هذا الكوكب.
*كانت الشمس حارّة. تعكّر الماء في السطل، وفاحت منه رائحة كريهة. وضع غروبين السطل على الأرض وتطلّع إلى الحيوان. يبدو أن الأخطبوط ما زال يتحرك. توجد بئر، لحسن الحظ، في مكان ما هنا. وجدها غروبين وراح يصب

ماء عذباً بارداً بكميات قليلة ولمدّة عشرين دقيقة، خشية أن يزكم الأخطبوط، فالمفروض ـ حسب معرفة غروبين ـ أن الأخطبوط يحب المياه الدافئة في البحار المدارية.

لم يدخل غروبين إلى بيته، بل قرّر المرور أولاً بالعجوز لوجكين الذي يعيش في الطابق الأعلى. وهكذا، صعد إلى الطابق الثاني ودق الجرس، وهو يشعر ببعض الوجل. كانت علاقة العجوز لوجكين بساشا غروبين جادة، لأن غروبين بالمقارنة مع عالِم الطبيعة شخصٌ سطحي وطائش.

نظر لوجكين إلى غروبين من فوق نظارته سائلاً: ماذا تريد؟

ــ مررت أسأل إ، كان لديك حوض أسماك زائد.

ــ وما حاجتك إلى حوض سمك؟

ــ لقد اصطدت هنا شيئاً، ولا أعرف ماذا أفعل به.

أثار اهتمام غروبين أن يعرف ماذا سيقول لوجكين. ربما هو على الأقل ـ عالِم الطبيعة المشهور في المدينة ـ سيفهم غرابة ظهور أخطبوط في ضواحي المدينة البعيدة عن البحار.

طلب لوجكين حمل السطل إلى الضوء، وراح يتأمل الحيوان باهتمام. تأمله طويلاً. صمتَ. وانتظر غروبين بصبر بالغ.

وأخيراً تنهّد لوجكين، وقال بلطف:

ــ نوع جديد على أقل تقدير.

ــ كيف؟

ــ نوع جديد من الأخطبوطات.

وترامت في صوت لوجكين نبرة احترام لزميل: ـ أنت محظوظ أيها الشاب. وحتى لو كان هذا طفرة، فإنه مع ذلك لقية عظيمة. إن لدى هذا الأخطبوط عشر أرجل! سأعطيك حوض سمك بالطبع. وبالمناسبة، أين حصلت عليه؟

ــ اصطدته في بحيرتنا. علق بصنارتي الخالية.

ــ وما هذا الشيء اللامع الذي يضمّه؟

ـ إنه يمسك بالشص الذي أضاعه اودالوف.

ــ هم م. إليك ما ستفعله. الأفضل أن تتركه عندي، فعندك القط سيلتهمه.

ــ وهل تأكل القطط الأخطبوطات؟. زد على ذلك أنه يصعق بالكهرباء. لقد صعق اودالوف، وأخافه حتى الموت.

ــ م، نعم.

العجوز أعطى غروبين حوض سمك، فنزل غروبين إلى بيته في الطابق الأول.

*مهما يكن من أمر، يبدو أن الحظ يساعدني. وإذا كنت أفهم ما يحدث بشكل صحيح، فأنا أخضع لمراقبة العلماء. ومِن غير المستبعد حتى أنني وقعت في أيدي مختصين بالاتصال مع حضارات الكواكب الأخرى.

نقلوني من الأسطوانة العاتمة الخانقة إلى مكعب شفاف مملوء بالهواء العليل، لكنه على الرغم من هذا سجن. تحيط به مساحة واسعة، توجد فيها أشياء لا أعرفها. وبعيداً في الأسفل يتسكّع حيوان مخيف مغطى بشعر رمادي كثّ. يفتح فمه من حين لآخر، فتظهر أسنان حادّة ولسان أحمر. ينظر إلى سجني باهتمام واضح. ربما كان سجني مسكنَه من قبل، والحيوان يُظهر عدم الرضى لأنني أقمت فيه. ولربما أمروه بحراستي.

انشغل بدراستي ومحاولة الاتصال معي كائنان محليان. وأثار اهتمامي الأسلوب الذي يتبادلان المعلومات به: فم كل منهما كان تارة ينفتح وتارة ينغلق. أما أنا فقد وضعت نصب عيني المهمة الآتية:

علي أن أبيّن لهما أنني أتفوّق على ذكائهما، إنما بطريقة لا تجرح كرامتهما.

أنا جائع جداً.

يبدو أنهما تشاورا طويلاً، بعد ذلك اقترب من سجني واحد منهما وأدخل في الغلاف الجوي شيئاً طويلاً مسطحاً. هذه أول محاولة للاتصال، حتى أن وجهي احمرّ من هذه المفاجأة اللطيفة. فرِحت بإمكانية التعبير لهم أنني كائن عاقل كذلك، أمسكت الشيء الممدود لي بعزة نفس وشددته ثلاث مرات. سحبوا الشيء فوراً. فهل فهموا شيئاً أم لا؟ هذا ما بقي لغزاً بالنسبة إلي.

*سأل غروبين العجوز لوجكين الذي عرج عليه للسؤال عن أحوال الأخطبوط: ماذا تأكل الأخطبوطات؟

أجاب لوجكين: - إنها حيوانات مفترسة بشكل عام... ثم أضاف دونما سبب واضح: - وقد ذكر العالِم بريم في مؤلفاته أن الأخطبوط يغيّر لونه في حالة الاستثارة.

سأل غروبين: - هل نحاول استثارته؟

قال لوجكين بحزم: - هيا.

تناول غروبين مسطرة بلاستيكية ولمس الأخطبوط بها.

قال لوجكين بلهجة رسمية: لقد غيّر لونه إلى الأحمر. يتحدّث بريم عن إمكانية ظهور اللون الأحمر لدى الأخطبوط المستثار. إذاً، هذا الأخطبوط ليس نوعاً جديداً، بل مجرد مسخ.

ذهب غروبين إلى المطبخ، ثم عاد بقطعة من اللحم النيئ. هرول القط خلفه ظاناً أن اللحم له. لكن اللحمة طارت وسقطت في حوض السمك، فتلمّظ القط بحسرة.

*قطعة لحمية مدمّاة وشوهاء سقطت علي من الأعلى. ماذا يريدون مني؟ أم أنهم يريدون أن أتغذى بها؟. نعم، أنا جائع جداً، لكنْ خير لي أن أموت من الجوع من أن آكل لحم كائن مذبوح. وقد فعلت ما كان سيفعله في بلدي أي واحد من شعبي: أخذت القطعة اللحمية ورميتها بعيداً.

*صاح لوجكين: ـ ما أعجبك!. لم يأخذها، يعني شبعان... أما القط فقد التقط قطعة اللحم بلمح البصر وهرب بها إلى الزاوية.

قال لوجكين: ـ سيتوجب عليك الذهاب إلى مخزن السمك.

وافق غروبين: ـ سأسرع.

*خطر ببالي أن أي كائن عاقل يجب أن يعرف مبادئ الهندسة.

وجدت قطعة حجر مدببة، وخدشت بها على جدار سجني مثلثاً متساوي الساقين، لكن المثلث لم يُثر انتباههم. لم يخطر على بالي قبل الآن أن الاتصال يمكن أن يكون عملية معقدة إلى هذه الدرجة. وها أنا ذا كائن عاقل موجود أمام أعين ممثلي عرق عاقل آخر. نعم، بالطبع، الوسط الحياتي عندنا مختلف، ونحن نختلف في الحجم والمظهر الخارجي، وماذا في ذلك؟ لماذا أنا أفهم أنهم عاقلون وأحاول إقامة اتصال معهم؟ لماذا هم لا يلاحظون أنني كائن عاقل ويستمرون في إيلامي؟ لا، يجب فعل شيء، شيء ما، يجب إيجاد مخرج من هذا الموقف.

تحسست الجدران والأرضية. الجدران مصنوعة من مادة قابلة للكسر كما يبدو، أما الأرضية فهي من المعدن، وهذا ما أعطاني أملاً بالنجاة.

شغّلت الصاعق، وأطلقت شحنة على الأرضية أحدثت فيها ثقباً على الفور، سددت الثقب بواحد من أطرافي. غادر الذين يعذبونني، فكان علي الإسراع في العمل. وحينما ظهر سجّاني الرئيسي كنت قد صنعت ستة ثقوب، سددت كلاً منها بطرف. كان الكائن يحمل شيئاً ملفوفاً بمادة بيضاء، وضع اللفافة قرب سجني، فتحها، رأيت فيها كائناً كبير الشبه بذلك الذي هاجمني قرب سفينتي. انتزع السجان من الكائن قطعة كبيرة، ورماها لي...

*قال غروبين: ـ لا يأكل، ما العمل؟.. أما لوجكين الذي دخل في إثره فقال إنه سيكتب رسالة إلى أكاديمية العلوم. سيحضرون من كل بد، وسيأخذون الأخطبوط.

*سرعان ما خرج الجميع ثانية، ولم يبق سوى الكائن المغطى بشعر رمادي. إنه لم يعد يعرني أي اهتمام. أدخلت ستة من أطرافي في الثقوب، وبالأربعة الباقية أمسكت بالحواف العليا للمكعب. بذلت جهدي في إدخال أطرافي في الثقوب أبعد ما يمكن. رفعت نفسي قليلاً مع المكعب، واقتربت من الحافة...

اعتمدت على عنصر المفاجأة، وعلى ذاكرتي الجيدة. آمل أن أجد الطريق إلى مركبتي بدون متاعب. وما إن رأى الكائن الرمادي وثبتي حتى رمى بنفسه في رعب على جدار الغرفة محاولاً تسلقه.

اجتزت الممر الطويل، نزلت الدرجات الضخمة، خرجت إلى السهل المحاط من جميع الجهات بمساكن الغيلان. لكنني لم أكد أعبر نصف الطريق عبر السهل حتى ظهرت حولي الغيلان نفسها، فأدركت أنه لا مفرّ. الشيء الوحيد الذي تبقّى لي هو الانتحار. توقفت، سحبت أطرافي من ثوب أرضية المكعب، فراح الغلاف الجوي ينفد... كلا، لن أستسلم لهم حياً..

*كان اودالوف يتغدى حينما وصلت إلى أسماعه صيحات من الساحة. نهض من على الطاولة واقترب من النافذة ليرى ما يحدث، بدا له ما رآه مستحيلاً. في الساحة يركض حوض سمك، ومن تحته برزت مجسّات أخطبوط تتلألأ عيناه من خلال كتلة الماء في توعّد...

وصل غروبين إلى الأخطبوط راكضاً حينما لم يبق في الحوض من الماء سوى القليل.

صاح غروبين: ـ أعطوني ماء! سيموت بدون الماء!

وخلال بضعة لحظات ظهرت طناجر مليئة بالماء، وسطول، وطاسات.

واحد أحضر كأس ماء، وآخر جلب صحناً. أخذ غروبين أكبر سطل، ووضع الأخطبوط فيه بحذر، ثم حمل السطل بيد، وبالأخرى حوض السمك...

..... أكتبُ هذه السطور على صفائح بلاستيكية بيد صُنعت خصيصاً من أجلي؛ وأتعمّد أن يكون الخط كبيراً كي يتمكن الأكاديمي بولوسوف الذي تصادقت معه، من قراءة ما أكتبه بدون عدسة مكبّرة...



على الفرات

بقلم: هراتشيا كوتشار*
ت: نوفل نيوف

إلى ابنتي نونيه

مرت سنوات كثيرة على ذلك، ووقعت حوادث كثيرة، رهيبة عاصفة. كان ثمة سنوات انحطاط، ونهضة، وموت وبعث..

لذلك فإن ما أريد أن أرويه لكم، يبدو لي مغرقاً في القدم..

كان عمري يوم ذاك خمس عشر سنة.. قبل نصف قرن. منذ ذلك التاريخ، وأينما حللت، سواء في وطني، أو في الغربة تحت سقف أسرتي المريح، أو في الخنادق الباردة، الرطبة، في النوم أو في اليقظة، لم أنس أبداً تلك الدقائق الرهيبة على جسر الفرات، وتلك الفتاة آستغيك. فوجهها النوراني ما يزال أمامي حتى الآن، يتبدد تارة في غلالة غبش نائية، وطوراً يقترب منوراً بنجمة صغيرة. إنها معي دائماً كلها، في أفكاري وفي روحي.

وكلما تقدم بي العمر أسمع صوتها بمزيد من الوضوح، ويخفق قلبي المضني في صدري باضطراب متصاعد.

لقد اجتزت كثيراً من المحن في حياتي. حاربت في جبال بارتوغ وفي أراكس، وفي حقول سردار آباد، وفي مدرعة "القائد فارتان"، ثم قاتلت على شواطئ الدانوب والفولغا ووصلت مع قطعتي العسكرية إلى نهر أودير. خضت المعارك حيثما كان لابد من الذود عن شرف الإنسان وحياته، اصطليت جحيم الحرب، إلا أنني لم أتمكن من إخماد ضميري القلق.

سأتحدث الآن عما حدث فوق الجسر، على الفرات، يوم كان عمري خمس عشرة سنة..

---

* كاتب أرمني (1910 . 1965)، لقبه الحقيقي غابريليان، من أهم أعماله الأدبية رواية "أولاد البيت الكبير" عن الحرب العالمية الثانية (1952 . 1959)، ومجموعة قصص "الكتاب الأبيض) 1965 عن مأساة الشعب الأرمني في سنوات الحرب العالمية الأولى.

ساقونا كالبهائم في وادٍ عميق، ساقونا قطيعاً ضخماً من المسنين والمسنات، والفتيان والفتيات، والأولاد والبنات والنساء اللاتي كن يحملن رضعاً يزعقون ويبكون ويسكتون، ويموتون على أذرع أمهاتهم أيضاً.

كان عددنا كبيراً، مئات من الناس، ولكن هذا العدد كان يتناقص في الطريق.. بغتة كانت تنطلق من الوديان الضيقة عصابات مسلحة تنقض علينا مزمجرة كالوحوش. كانوا يمسكون بالفتيات الجميلات فيجرونهن ويجردونهن من الثياب والأحذية، ويفتشون المسنين ويسلبونهم آخر ما لديهم من مال مخبأ في ثيابهم، وكانوا يذبحون ويقطعون من يقاوم، ثم يهربون بغتة مثلما ينقضون. هكذا تقصف العاصفة في السماء فتشق الأرض حارقة كل شيء بلمح البصر وتغيب...

عقب كل غارة من تلك الغارات كان العساكر الذين يسوقوننا يزدادون غضباً، فتئز سياطهم مفرقعة في الهواء، وتلسع كالأفاعي أجسادنا شبه العارية. كنا نسير مجتمعين، متراصين، حفاة، بأرجل مثقلة بالكدمات، ووجوه دامية مزرقة، يضنينا الجوع، منهكين متورمين، يهدنا التعب، نخلف وراءنا أجساد أقربائنا الذين يموتون، وآثار الدم على الأحجار العارية، ومزقا ونتفاً من ثيابنا على أغصان الشجيرات.

كان الوادي عميقاً، تعلوه قبة السماء الزرقاء، تسبح فيها غيوم بيضاء، صغيرة. وعالياً فوقنا كان ربنا الله يستوي على عرشه في مكان شاهق الارتفاع. تخيلته ذهبياً، ورحت أنتظر دقيقة إثر دقيقة أن يبصرنا. كلا، لم يكن يرانا.

أز سوط عمر أومباشي، فيما اثنان من مساعديه، شاكيا السلاح، يتدلى من خصر كل منهما خنجر، يتقدمانه على حصانيهما، أحدهما عن يميننا، والآخر عن يسارنا، بينما يتبعنا عمر أومباشي، بصحبة مساعدين آخرين.

كان عمر يلقي الرعب في قلوب مساعديه أيضاً بشاربيه المعقوفين، وعينه اليسرى العوراء، والندبة التي خلفتها على حاجبه رصاصة أو خنجر، وأسنانه الصفراء المتفرقة. كان يزعق عليهم إذا خفت قوة لسعات سياطهم على رؤوسنا وظهورنا، فيجأر، وينفجر غضباً وهو يعطي أوامره، ويندفع نحو المتأخرين بحصانه المسعور الذي لا يخاف الأشباح، فتدوسهم، وتضعضعهم حوافره بحدواتها الحديدية.

لم نكن نعرف إلى أين يسوقوننا. ولم نكن نعرف لماذا انقلب كل شيء رأساً على عقب.

كانت ساقاي تنضحان بالألم، وكانت توجعني الجروح في يديّ وكفيّ الداميتين، ولكنني تحملت، دون أن أنسى لحظة واحدة أن علي أن أساعد آستغيك، وهي في ثياب صبي مهلهلة، حليقة الرأس إلا من غرة كبيرة على جبينها، تسير بجانبي

منهكة، تتكئ أحياناً على كتفي الموجوعة. وتماسكت، بل وشعرت بدفق من القوة في جسمي المثقل بالجروح، وبانبعاث الأمل من جديد في روحي الضالة، المتمردة ضد احتجاب العدالة عنا.

كانت آستغيك تسير بجانبي متكئة على كتفي. لم يكن ذلك حلماً. كان واقعاً حقيقياً. وقبل يومين كانت آستغيك حلماً، حلماً أزرق، شفافاً، كانت غيمة بيضاء، قوس قزح متعدد الألوان، مغرياً، ساحراً، أركض وراءه، ولا أستطيع اللحاق به... وهاهي تسير الآن منهكة إلى جانبي، بخفين ممزقين، قذرة، بعينين حمراوين، منتفختين. كل ذلك يبدو لي شيئاً لا يصدق!

كيف حدث ذلك؟ من يجيب؟ أي مجنون يستطيع أن يعد بالخلاص؟ من يعيد لنا الأمس، قريتنا، بيوت آبائنا، ما بقي وراء سبعة جبال وسبعة وديان؟ صخور على اليمين، وصخور على اليسار. وبين تلك الصخور قريتنا الصغيرة. شد ما كنا نظنها منيعة. فحتى جباة الضرائب الأتراك كانوا يتهيبون النزول إلى قريتنا في الوادي. أما الآن فلم يبق لقريتنا من وجود. لقد نهبوها وأحرقوها. كانت البيوت تحترق، وبصخب تتداعى على الناس أعمدة سقوفها سوداء من دخان المواقد. فيأخذون الفارين منها أسرى، ويقودونهم عبر الحقول، والوديان، والجبال، والفجاج، لا نعرف لماذا وإلى أين.

ـ أريد ماء، قليلاً من الماء، ـ تهمس آستغيك، بعد أن تتوقف دقيقة، وترتمي على كتفي. فإذا ما تحركت سقطت، وأطلق عمر الأعور عليها النار، لتبقى على الطريق جثة أخرى، طعاماً للكواسر.

تبعث السياط صفيراً وأزيزاً فوق رؤوس من يسير خلفنا، فيطوقوننا ملتصقين بنا، ليحموا آستغيك التي لم يبق بيننا من أقراننا سواها. لقد ألبسوها ثياب صبي، وأعياها التعب، فتغيرت حتى غدت تبدو ولداً.

ـ امشي يا طفلتي، امشي! أفديك بنفسي يا آستغيك. ـ يهمس العجوز أوهان بصوت كأنه أتٍ من القبر، وهو يسير وراءنا يحمينا بصدره. نظرت إليه، كان الدم يسيل من جبينه على صدغيه الناتئين، مختلطاً بلحيته البيضاء كالثلج. ولكنه كان يسير مرفوع الرأس، طويل القامة، ضامراً، ترفرف لحيته مثل راية دامية.

ـ سيري يا خورين. سيري يا ضوئي!

الشفتان المطبقتان ألماً لا ترتعشان. والعينان كأنهما تجمدتا.

والعجوز أوهان صامت. إنها روحه التي تتحدث معنا، وهي بعد حية في هذا الجسد الخامد ذي الأعوام المئة. إنها تريد مساندتنا على دروب الموت الرهيبة، هذه الدروب التي لا بداية لها ولا نهاية.

ـ لقد ابتلانا الله بمحنة أيها الأطفال، فاصبروا وسيرو..

تعبت يد عمر أومباشي وبح صوته. وقد أخذ يجلد الآن بيده اليسرى ويسب، غير أنه لم يعد من سبيل إلى استيضاح كلامه الآن. أطلق سوطه صفيراً، وهو ينهال على رأس أوهان المكشوف، فيسيل على جبينه خيط دم جديد، وتتورم عينه اليمنى، فيبرز نتوء ليلكي تحت حاجبه.

ارحمهم يا عمر أومباشي، إن الله ينظر إليك من عليائه، ـ يقول مساعده بصوت خفيض.

نمشي دون أن نلتفت إليهما. فنحن نميز جلادينا بأصواتهم، وضربات السياط.

ـ يشهد الله أنني سأقتلك أنت يا أمزو، ـ يجيب أومباشي بصوت مبحوح.

ـ انظر إلى السماء يا عمر أومباشي، ـ بخوف يردد العسكري المسمى أمزو.

يخفق السوط مفرقعاً فوق الصفوف الأمامية، يطلق ابن السابعة فاهان زعيقاً يقطع نياط القلب. ومرة أخرى تلقف الجدة صالبي المنهكة حفيدها على يديها، وتمضي مترنحة. إنها، أم هذه العائلة الكبيرة العريقة، أنقذت وريث العائلة الوحيد، وقادته معها. والجدة صالبي هزيلة الجسم المنهكة حفيدها على يديها، وتمضي مترنحة. إنها أم هذه العائلة الكبيرة العريقة، أنقذت وريث العائلة الوحيد، وقادته معها. والجدة صالبي هزيلة الجسم، تسير مع أوهان الصغير في مقدمة الجماعة، كأنها الجمل الفحل، يتمايل ذات اليمين، وذات الشمال رأسها الكبير، الملفوف بالخروق، وهي تتمتم بالدعاء، متمسكة بالأمل.

هكذا في طرفة عين تحطمت حياتنا، وتداعت. كانت قريتنا عالماً كاملاً بالنسبة لنا، فبقيت في الفج العميق، بين سبعة جبال وسبعة وديان، تحيط بها الصخور من اليمين ومن اليسار. وتحجب عنها الأفق من جميع الجهات. عليك أن تخرج من الفج إلى ظهر الجبل، كي ترى بعيداً أرضاً سهلية، يكللها دخان أزرق، وفي الجهة المقابلة ذرى بيضاء عالية، تتدفق منها في الربيع سيول عارمة، تخترق الوديان الصخرية وقريتنا، فتجرف معها جواميس ضخمة كالأفيال. إذ يقصف فوق فجنا رعد مدوٍ، فيتردد صداه، متكسراً في الجبل والوديان، والوهاد، وينشق البرق عن صاعقة تفلق الأرض الصخرية بقوة عملاقة. كان الرعب يسيطر على الناس، فيغلقون أبوابهم، ويسدون الطاقات في سطوح البيوت.. وما إن تهدأ العاصفة، وينجلي في سماء الفج قوس قزح، قوسنا الساحر، حتى يخيل للرائي، وكأنه لم ينجل بهذا الحسن والبهاء فوق أي قرية غير قريتنا في الوجود. ونركض عندئذ إلى البيدر، نجمع الفطور، ونهبط عميقاً في الوادي، نقطف أعشاباً مختلفة تؤكل، مما ينمو بوفرة على مدارج سفوحه.

يكفي أن أغمض عيني، لأتخيل الأمس نابضاً بالحياة، فأرى المغارات الرطبة في فجنا، وأعشاش النسور في شقوق الصخور، واسمع صياحها، مثلما أسمع في

زرقة المساء العالية غناء الغرانيق الحلو، وهي عائدة من البلاد الدافئة، تشعر برائحة النعناع الجبلي الحادة، وبالأريج الرقيق، ينبعث من البنفسج، والورود البرية.

كانت قريتنا صغيرة، ولكنها تبدو لنا عالماً لا متناهياً، كان وسيبقى خالداً إلى أبد الآبدين، شأنه شأن الطبيعة المهيبة المحيطة به. وكان يخيل أن العائلات الكبيرة والصغيرة ستعيش أبداً بطقوسها وعاداتها الأبوية العتيقة، من أعراس، وعماد وفصح، وأعياد صعود، وظهور السيد المسيح.

مشيت بصعوبة، مترنحاً، أسند آستغيك. اختلطت اليقظة بالهذيان، فرأيت وجه أمي وعينيها السوداوين، الدامعتين.. كان الكبار يرتدون ثيابهم في غسق الفجر، بينما تكون جدتي قد لبست ثيابها قبل وقت طويل وركعت على كربتيها، ميممة وجهها نحو الشرق، تتمتم بكلمات صلاتها اليومية: "أبانا الذي في السماء، فليتقدس اسمك، وليقترب ملكوتك...."

كنت أعرف عن ظهر قلب كلمات صلاتها، وبوسعي أن أعيدها وراءها، إلا أنني تصنعت النوم، علهم ينسونني اليوم، فلا يرسلونني لأسوق الثيران إلى الحراثة... ثمة من فتح طاقة السطح، فتساقطت النجوم في بيتنا. ومع طراوة الصباح، اقتحمت بيتنا رائحة خبز أخرج من التنور لتوه، أعده أحد الجيران لغريب لديه، ثم طاف بالبيوت قبل الفجر، وألقى بالخبز من طاقة السطح في كل بيت.. سمعت صليل سلاسل محراثنا، وخوار الجواميس، وهي تساق من الحظيرة، والحديث الخافت بين أبي وعمي.

إنهم لم ينسوا أن يوقظوني. فشرعت أدعك عيني، وأنا أسرع بارتداء ثيابي. أخذني أبي من يدي، وأركبني على ظهر جاموس شرس. كانت برودة الصباح تصفع وجهي، بينما النجوم تكبو، وتنطفئ في السماء، ولم يبق إلا نجمة وحيدة، تتوهج ساطعة، عرفت بسببها أننا سائرون إلى الحقل العالي. كان ذلك الحقل الكبير في الجهة التي تتوهج فوقها تلك النجمة تماماً، بالقرب من المرج الأخضر، الفسيح. كان نورها مسلطاً على عيني مباشرة، يطرد منهما النعاس. وقبل طلوع الشمس، شددنا المحراث إلى الجواميس، فترامى صوت السكة رناناً، عبر الحقول الآخذة بالاستيقاظ، وعبر المروج الندية، والسفوح الصخرية. كان المغني عمي. وكانت السكة بالنسبة لنا أغنية، وصلاة، ودعاء، وقسماً...

أحقاً كان ذلك حقيقة كله؟ أم ربما هو حلم؟.. حلم سعيد لا يعود.

رأيت جباة الضرائب الأتراك المسلمين، وهم يأخذون عن بيدرنا قمحنا الأحمر، الطازج. كانت تهبط إلى وادينا حشود من الحميديين، فينصبون خيامهم، ويمكثون هناك أسابيع. يذبحون الأغنام، والعجول يومياً، فتتصاعد مع الدخان رائحة اللحم

المشوي على النار. كانت الوهدة تمتلئ بصهيل الخيول، وصليل أسلحة العسكر، وهم يتدربون. وبعد قرابة أسبوعين، ينسحب فوج، ليحل محله فوج آخر. وثانية يتصاعد في الوادي دخان النيران، وصليل الأسلحة وضجيجها...

كان يخيم علينا في القرية تلك الأيام صمت مقبض، يزحف ثقيلاً كالرصاص، ويرتمي حجراً على نفوس الكبار والصغار، فيقفلون جميع الأبواب من الداخل، ويغلقون طاقات السطوح قبل حلول الظلام... وكان الكبار يتحدثون همساً، ويهدأ الأطفال متوجسين شراً، حتى ليخيل أن البهائم تجمدت في حظائرها وزرائبها، فلا ثغاء، ولا خوار..

ثم تخلو القرية من جباة الضرائب، ومن أفواج الحميديين[1]، تخلو منهم الوحدة، والسفح المقابل. فقد كانوا يظهرون معاً، ويختفون معاً. وعندئذ يروق الهواء كما عقب عاصفة رهيبة، ويحلو لنا أن نتنفس بملء حريتنا. وتهبط السكينة على قريتنا. ففي النهار تبتسم الشمس ببشاشة، وفي الليل تمتلئ السماء بنجوم كبيرة، ساطعة، يخيل أنها لم تكن موجودة أمس، وأول أمس، وقبل أسبوع، ولم تظهر إلا اليوم في قبة السماء الزرقاء حتى السواد.

وقت الغروب ترن نواقيس كنيستنا الصغيرة، المتخفية على حافة الوادي، تحت صخرة عظيمة، فنذهب مع الكبار لنصلي لله المنعم القدير خالق الناس والحيوانات، والجبال والغابات، والوحوش والزواحف، خالق كل ما هو حي وجماد على الأرض. غير أن أكثر ما كان يجذبنا إلى هناك هو الفتاة الأعجوبة التي كانت تظهر فجأة، من حيث لا ندري، على كرسي الوعظ الصغير في كنيستنا، فترتل المزامير لوجه الله، ميممة نظرتها الحزينة، المفعمة بصبوة الإيمان، نحو السماء، ويبعث نور عينيها المشعتين الأمل، والخلاص في نفوس الناس.

أيام ظهورها في الكنيسة كان الناس يتهادون من القرى القريبة والبعيدة، كباراً وصغاراً، وعجائز طاعنات في السن، وشيوخ سيميون ذوي اللحى الشيباء.

كانت مكللة بالأسود من رأسها إلى قدميها تلك الفتاة ذات البشرة الشقراء الشفافة. تتطلع نظرتها إلى الأعلى، وشفتاها الملائكيتان ترتعشان، وصوتها الرقيق يرن رخيماً تحت قبة الكنيسة الصغيرة، ويندغم بنفوس الناس الملهمة، مع عبق البخور، ودخان المباخر.

كان العجوز أوهان يتقدم الجميع. بالقرب من مصطبة المذبح، يصوب نظرته الغائبة إلى وجه الفتاة الطفل، متمتماً بكلمات الدعاء، و هو يرسم شارة الصليب،

---

(1) رجال السلطان العثماني عبد الحميد.

ويركع على ركبتيه ليقبل الأرض. كان يسجد هكذا لاصقاً جبينه بالأرض، منصتاً لملاك أرسله الله ليبشر بالأمل، والحرية. ويزداد صوت الفتاة رنيناً، وإلهاماً، يزداد قوة، وتترقرق الدموع في عينيها.

من كانت تلك الفتاة الغامضة؟ عبر أي طريق كانت تهبط إلى كرسي الوعظ في كنيستنا الصغيرة، ثم ترتفع ثانية، مخلفة للناس صورتها، والأمل، والإيمان بالخلاص العجيب من جميع الآلام وألوان العذاب؟ ولماذا اختارت قريتنا مكاناً لظهوراتها؟

لم نكن نعرف شيئاً من ذلك، فيزداد خيالنا التهاباً، في دخان البخور المتصاعد.

بقي ذلك كله خلف سبعة جبال وسبعة وديان، وتبدد مثلما يتبدد الغبش الصباحي الأزرق في وادينا، حين تشرق الشمس من وراء جبل نيمروت.

هاهم الآن يسوقوننا كالقطيع، عبر أدغال من قصب، كالسكاكين الحادة، يلسع أقدامنا الحافية، وركبنا العارية. كنا منهكين، نكاد لا نتمالك الوقوف على أرجلنا، ولكننا نحاول ألا نسقط، ونحن نشد على شفاهنا بقوة، لكي لا تفارقنا الروح، لكي لا تغادر الجسد المضنى.

ما يزال العجوز أوهان يحمي آستغيك بصدره، خشية أن يكتشفوا تحت ثياب الصبي الممزقة جسد الفتاة الهش. ولكن لا إنه الآن لا يفكر بذلك، لقد مر ذلك الخطر إذ لشد ما تغيرت آستغيك.

هوذا العجوز يغطينا جميعاً ليمنع عنا الخطر في هذا العالم، ولو للحظة، للحظة واحدة فقط.

أطلق عمر الأعور زعقة. لم تعد شتائمه وأوامره تصل إلى سمعنا ووعينا. يرد عليه العسكريان، السائران في المقدمة، وكذلك الفارسان على يمينه ويساره، ونلحظ كيف تبطئ الصفوف الأمامية خطواتها، وتسقط على الأرض، تلتصق بها. لقد تكرم جلادونا باستراحة. هاهم يقتعدون الأحجار، ويضعون البنادق على ركبهم، ويلقون أعنة الخيول على أكتافهم. إنه يطوقوننا، لكي لا يخطر الهرب على بال أحد. ولكن من يستطيع أن يهرب؟ فالألم يهد أرجلنا وأجسامنا.

الشمس حارقة. والذباب يحط على الوجوه المتورمة، والجروح. وغير بعيد عنا، وراء القصب، يترامى خرير ماء. إنه الصيف. خرير ماء يجري من الجبال إلى الحقول مخترقاً الوادي كله. يحبو حفيد الجدة صالبي نحو أدغال القصب، ويغريه خرير الماء.

ـ فاغانيك ، فاغانيك، تناديه الجدة بصوت ضعيف.

دوت طلقة من بندقية عمر، فتجمد فاغانيك، زعقت الجدة ماري كطير ذبيح. ينزل أومباشي بندقيته، ويضعها بين رجليه. وبعد ثانية يتململ فاغانيك، ويحبو إلى الأمام مرة أخرى.

خرير الماء مثل الموت، لا يقهر..

ـ لك الحمد يا الله، يهمس العجوز أوهان ـ الحمد لك لأنك أنقذت هذا الطفل البريء إذ سلبت الطاغية نور عينيه...

رفع عمر البندقية من جديد، ولكن عسكرياً وقف أمامه:

ـ انظر إلى السماء يا أومباشي....

يترامى خرير الماء، مثل رنين صاف ينبعث من ناقوس صغير.

يختبئ فاغانيك.

ـ صبراً أيها الصبي، أفديك بنفسي يا نجيمتي.. ـ يهمس العجوز.

لقد أغمضت عينه اليسرى، فيما تزداد اليمنى ورماً، محتقنة بلون قرمزي تحت حاجبه المشقوق. وها هو مرة أخرى يتمتم بالدعاء، منحنياً إلى الأرض، مثلما كان يفعل هناك، أمام كرسي الوعظ في كنيستنا الصغيرة.

هاأنا أغمض عيني، فيخيل إلي أنني أسمع خلجات الحروف في نشيد الفتاة الغامضة.. ينطلق ذلك النشيد من تحت قباب كنيستنا، ويطير في أعقابنا، ليدركنا هنا، وينطفئ مختلطاً بخرير الجدول.

انكشف هذا السر متأخراً.. فذات مرة اشترى لي أبي ثياباً جديدة، وقال إنه سيأخذني إلى المعلم ساهات، ليعلمني الكتابة والقراءة. كان يحكي أن المعلم ساهاك جاء من ايتشميادزين التي تلقى فيها العلم. كان يتمتع بصوت طيب رخيم، وكان يحب الغناء. يغني في الأعياد والأعراس وحين يصاحب تلاميذه إلى النزهات. كانوا يتوافدون من جميع القرى المجاورة، ليستمعوا إليه. وها صوته الآن، بعد خمسين عاماً، يتردد في سمعي:

"أين تمضي أيها الغرنوق؟ قل لي،
إنما صوتك أقوى من كلامك.
أفلا تحمل يا غرنوق من أهلي
ولو بعض سلام في جناحك؟"

بل وكيف كان يغني "أنتوني"[1]

كيف كان يغني هذه الأغنية!

---

[1] بالأرمنية تعني: الشريد، من لا بيت له.

إن قلبي مثل تلك البيوت المدمرة....

إذن، كان على المعلم أن يعلمني القراءة، والكتابة، والغناء. لقد كنت على قدر من الاضطراب حرمني النوم. وفي الصباح الباكر أخذني والدي من يدي، وقادني إلى المعلم. يبدو أنه كان في انتظارنا. كان جالساً إلى جانبه ابن له يكبرني بسنتين، أو بثلاث سنوات، يرتدي سترة حمراء، وسروالاً أحمر، وصندلاً أحمر، وعلى رأسه طاقية زرقاء. كنت أراه لأول مرة.

وكان يقال إن ابن المعلم لا يخرج من البيت، يقرأ ليل نهار. كان الصبي ساحر الجمال، أشقر، أزرق العينين، ناري الشعر، وكانت بسمته تشع دفئاً.

حين عرف المعلم ساهاك أنني لا أعرف الحروف، داعب رأسي، وربت على خدي، قائلاً:

ـ سنفعل هكذا يا هيرونيك. في البداية سيعلمك آرام الحروف في البيت، وبعدئذ تأتيني إلى المدرسة، حسناً؟

ألقى ابن المعلم عليّ نظرة طيبة، وابتسم لي برقة.

بدأت أتعلم بحماسة، وكنت دائماً أتخيل الحروف الأرمنية، وعيني آرام المتقدتين آنذاك. كنت مفتوناً تماماً بسحر آرام، وكنت مستعداً لكل شيء كرمى له. فلو أنه يأمرني بالانكباب على الدراسة، لا في النهار فقط، بل وفي الليل، لسهرت الليل بطوله، أراجع الأبجدية. ولو أراد أن ألقي بنفسي عن صخرة في الوادي، لنفذت ذلك دون تردد. كان الجلوس بقربه، وتلبية ما يمليه من واجبات، والاستماع إلى صوته، والنظر ـ مجرد النظر إلى وجهه ـ نعيماً بالنسبة لي.

ولكن هاهي جيوش عبد الحميد تنتشر على الطرف المقابل من الوادي مرة أخرى، فتلف قريتنا سكينة ثقيلة، متوترة. لقد كرروا نهب العجول والأغنام من حظائرنا وزرائبنا، وراحوا يشوونها على النيران، ويطبخونها في قدور نحاسية كبيرة.

لزمت القرية الصمت، ونهضت مبكراً على جري عادتي، فغسلت وجهي، وسرحت شعري، وتأبطت كتابي، استعداداً للسير إلى المعلم. لا تذهب اليوم يا هيرونيك، ابق في البيت ـ قالت أمي وهي تنظر إلي بتوسل، إلا أنني لم أطعها، وخرجت راكضاً، فقد كان آرام بانتظاري.

غير أنه لم يكن في البيت.

ـ أنا من سيعلمك الآن يا هيرونيك ـ قال المعلم ساهاك برقة ـ فقد سافر آرام إلى روسيا.

ارتبكت، ووقفت كالمسمر. حتى إنني لم أسأل، متى سافر، ولماذا؟

ـ لقد سافر إلى إتشمايادزين ـ أضاف المعلم ـ إلى المدرسة الدينية... اجلس يا هيرونيك وافتح الكتاب...

منذ ذلك اليوم وأنا كمن جردوه من لسانه. لقد اختفت حماستي للدروس. ولم يسعفني ترغيب المعلم، ولا ترهيب الأب بأن يرسلني إلى الجبال راعياً. إذ كنت راغباً من تلقاء نفسي بالهرب إلى الجبال. فبعد رحيل آرام لم أعد أذكر ما تعلمته بالأمس، وكنت في الغد أنسى ما تعلمته اليوم.

كنت أرتدي ثيابي، فأنسى أن أزررها، ولا أنظف حذائي، لا أتمشط بل ولا أوضب بيدي شعري العنيد. كل ما كنت أفعله من قبل كان كرمى لآرام.

هكذا انقضت شهور. وذات مرة، قبل الغروب، تعالى رنين نواقيس كنيستنا بعد صمت طويل. كان ذلك يوم ظهور العذراء المقدسة. وصلت راكضاً، فوجدت الكنيسة تغص بالناس. وفي المقدمة، بالقرب من كرسي الوعظ، لاحت لحية العجوز أوهان الثلجية البياض. ظهرت الفتاة على كرسي الوعظ فأحنى الجميع رؤوسهم، وشرعوا يرسمون شارة الصليب.

نظرت إلى الحشد، كم كان في تَيْن العينين من طيبة، وبراءة، ورقة إلهية، وشفقة، ورحمة! لكأنها هبطت لتوها من السماء، كي تخفف على الأحياء في الأرض عذاباتهم وآلامهم.

كانت عاقدة يديها على صدرها، رافعة عينيها إلى السماء، وارتعشت شفتاها:

ـ رحماك يا ربنا...

خفق قلبي، ودبت رعشة في جسدي. نظرت إليها مسحوراً، ناسياً العالم كله ونفسي. شرعت تغني. شد ما كان صوتها أليفاً، حميماً، صافياً، رخيماً، وغير أرضي. كانت نظرتها مشرقة بنور سماوي، وجسمها الرشيق مدثراً بثوب راهب رقيق أسود. تجمد الجميع كأحجار، وهم ينصتون إليها.

كانوا قد نسوا كل شيء: المصيبة، والأهوال، وغارات الحميديين وجباة الأتاوات...

لقد ارتقى الناس بنفوسهم إلى السماء.

راحت تغني، وذراعاها مبسوطتان نحو الأعالي، تغمض عينيها تارة، وتفتحهما تارة. كانت تنظر من خلال شقوق النوافذ الضيقة إلى زرقة السماء الصافية، تتوسل العون والخلاص. صورتها غير الأرضية، وأصابعها البراقة كالشموع، ونظرتها الضبابية، وشفتاها الورديتان، الراعشتان، كل ذلك كان واعداً من له أذنان ليسمع، ومن له روح ليصدق، ومن له قلب ليأمل.

وقفت دون حراك حابساً أنفاسي. وخيل إلي أنها تتمنى للجميع الطمأنينة، والسلام، وتنظر إلي، مكورة عينيها الزرقاوين، فيما صفحتا أنفها الرقيقتان تختلجان...

أصابني الرعب، وأغمضت عيني، خشية أن أنظر إليها. وبلمح البصر تبدلت صورة الراهبة فرأيتها في سترة صفراء، وسروال مشمشي، مرتخ على صندل أحمر، وشعرها ناري، ملموم تحت قبعة.. العينان الشفتان الصوت!.. كل شي متطابق. أفتح عيني، فإذا بها تنظر إلي أيضاً! يتمزق قلبي، فأخفي وجهي في كفي، وتنطلق صرخة من صدري، أبكي، أنشج...

يخرجونني من الكنيسة. أهذي الليل كله. وفي الصباح أرى، بالقرب من سريري، أبي والمعلم ساهاك. والعبرات تخنقني..

ـ هورينيك، مالك تبكي يا ولدي؟ ـ يسألني أبي.

لا أستطيع التغلب على دموعي، ويسألني المعلم ساهاك، لماذا أبكي.

يعرفان كل شيء، ويسألان.

لقد عرفت الفتاة التي تغني في الكنيسة فبكيت، لأنني خدعت أيام كنت أذهب إلى الدروس عند آرام، دون أن أعرف أن آستغيك هي ابنة المعلم. بكيت لأنني خدعت بالقول إنه سافر إلى روسيا، بكيت لانكشاف سر "العذراء المقدسة". لم يعد في مقدورهم الآن أن يخفوا عني. يعترف المعلم ساهاك، ويأخذ عهداً مني بحفظ السر.

بعد أسبوع قرعت الأجراس من جديد، داعية إلى الصلاة.

كان ذلك أيضاً يوم ظهور العذراء المقدسة. إلا أنها بدت لي الآن نجمة تشعشع بعيدا، فلا يصلني منها إلا وميض، فيما تظل هي بعيدة، لا تنال.

.. ويتهيأ لي أن هذه الطرق المغسولة بالدم، هؤلاء العساكر المتوحشون الذين يسوقوننا، والفتاة المنهكة التي تتجرجر إلى جانبي ـ وكانت حتى الأمس بعيدة المبتغى ـ كل ذلك حلم، حلم كابوسي لا يقظة منه.

هاهم مرة أخرى يسوقوننا عبر أدغال القصب. ليس صحيحاً أن أقول إنهم يسوقوننا كالقطيع، كلا! فالبهائم لا تتلقى الضرب، أو تسام العذاب على هذا النحو، بل يخاطبونها بكلمات رقيقة، يربتون عليها، لتسرع خطاها إلى المراعي الوفيرة، حيث النعيم والسكينة. أما نحن فنساق، لا نعلم إلى أين.

انتهى دغل القصب. يستدير العسكر بجيادهم، ويمضون صعداً، عبر سفح الوادي، وها نحن الآن نرى السائرين في المقدمة بكامل قاماتهم، نرى الأسمال الملطخة بالدم على ظهورهم، وقذالاتهم المنتفخة، وأرجلهم الممزقة...

وفجأة تظهر في أعلى السفح، عند طرف الوادي في زرقة السماء، قبة من حجر. وكلما تقدمنا في صعودنا، ازدادت ارتفاعاً في السماء... إننا نزحف، فنعثر، ونسقط، تتشبث أيدينا الواهنة بالأحجار، والشجيرات ساعين إلى الأعلى، حيث يمتد العالم الواسع، والحقول المشمسة، والآفاق الوضاءة.

وها قد طالعتنا، بكامل بهائها، كنيسة مشيدة بأحجار من نار، يتوهج كل حجر منها تحت أشعة الشمس الساطعة. وعلى إفريز القبة، حطت حمامات رمادية الأجنحة، تهدل وتناغي، وهي تنظر إلينا باستغراب.

ظهيرة هادئة. السماء والأرض ساكنتان. وبعيداً، وسط الحقل، يمتد شريط فضي، يترقرق جارياً من الشرق إلى الغرب، نهر الفرات، نهرنا أراتسان الذي يصل إلى هنا من حقول باغراياند، مستقبلاً في طريقه الجداول الصغيرة والكبيرة، مغيراً اسمه في هذه الأماكن، أما القمة الثلجية فهي جبل سبيان الأبدي.. في السماء اللازوردية، الشفافة، يسبح الحمام، جاهلاً ما يدور على الأرض من شرور.

وفجأة أطلق عمر الأعور النار، فهوت حمامة، بخفة ريشة، عن إفريز القبة، وسقطت قرب جدار الكنيسة، تلألأت قطرات دمها القاني على العشب المخملي. وهاأنا، بعد مضي نصف قرن، أرى دم تلك الحمامة الآن..

ورغم وحشية صراخ الأعور عمر أومباشي، رغم صفير سوطه، وهو ينهال على ظهورنا، فإننا تحركنا ببطء، وأبصارنا معلقة بالكنيسة ذات القبة الحجرية المدورة. خيل إلينا أن معجزة ستقع بين لحظة ولحظة، أن الكنيسة ستعمي الجلادين، وتشل أيديهم وأرجلهم، وتسلبهم عقولهم. ثم تطفو رغوة على شفاههم، وقد جنوا، وراحوا يتعذبون، ويجأرون كالوحوش الجريحة. أما نحن، فنتخلص من مخالب الغربان، ونعود كالطيور الحرة، إلى بيوتنا، لنجد أهلنا وذوينا، فنلاطفهم، ونؤانسهم.. ويعود المعلم ساهاك إلى القرية. وعلى كرسي الوعظ في كنيستنا، تظهر الفتاة المعجزة أمام الناس. ويهطل وابل من المطر، فيتدفق الماء قوياً في وادينا، ثم ينتصب فوقنا قوس قزحنا الجميل، الكبير، بألوانه السبعة.

كنا نقترب من الكنيسة، ولم يبق إلا القليل، لنمر بالقرب من جدرانها الساطعة، وإذا بالعجوز أوهان ينفصل عنا فجأة، وبخطوات سريعة، مذهلة الخفة، يدنو من باب الكنيسة، فيخر على ركبتيه، ويبدأ يصلي، ناطقاً حروف كل كلمة بوضوح، وهو يرتل بصوته المتهدج، العجوز:

ـ أيتها الكنيسة المقدسة، ها أنا أقدم نفسي قرباناً لأحجارك وبلاط بابك.. فأنقذي هذه الأرواح الفتية البريئة.. قرباناً لك، ولعظمتك...

حدث ذلك كله بقدر من السرعة والمباغتة، جعل العسكر وعمر أومباشي نفسه يتوقفون لحظة، كالمسحورين. وكالأحجار تجمد حشدنا أيضاً.

أنهى العجوز أوهان صلاته، فقبل الأرض، ورفع رأسه صوب قبة الكنيسة، باسطاً يديه نحو السماء، متضرعاً:

ـ أغثنا أيها العادل الرحيم، يا من ترى كل شيء، أغثنا!...

ما يزال حتى الآن ماثلاً أمام عيني، ذلك النصب التذكاري للعذابات والآلام، هكذا هو محفور في روحي، يعجز عن تحطيمه أي شيء، لا الزمن ولا الشمس، لا الريح ولا المطر، ولا العواصف ولا شيء.

مرت لحظة الذهول، وصحا جلادونا. نحن أيضاً ثبنا إلى رشدنا فأحسسنا بجلال هذه الدقائق التي أنعشت أرواحنا الخامدة، بجلال كل الرعب الذي هزنا.

انفجر عمر أومباشي، فلسع حصانه، واستل سيفه المعقوف من غمده، وتهيأ للانقضاض على العجوز، وهو يصلي. إلا أن الحصان لم يتحرك، وتشبثت حوافره بالأرض. وعبثاً راح عمر يوجه اللسعات والصفعات للحصان، فقد ظل ثابتاً كالجماد. خيم علينا الذهول.

وها مفاجأة جديدة. إذ بوثبة واحدة، أوقف مساعد عمر حصانه بالقرب من الخيال الأعور، وتمتم له بصوت مرتجف، مفعم بالرعب:

ـ إياك أن تمسه يا أومباشي.. إنه يناجي الله. تجمد السيف المعقوف بيد عمر في الهواء.

ـ انقلع ـ فح أومباشي ـ سأقتلك بدلاً منه يا أمزو!

انخطف لون الكردي أمزو، فابيض لونه.

ـ انظر إلى السماء يا أومباشي، إن الله يرى...

لم يكن العجوز أوهان يسمع أو يرى من ذلك شيئاً. حقاً لقد ارتقت روحه إلى السماء، وكان يناجي الله الذي لم يخالجه الشك بوجوده أبداً، وظل مؤمناً بحسابه العادل حتى وهو يرى الأتراك يعذبون أهله ويقتلونهم جميعاً، ولم يبق من عائلته الكبيرة غيره. كان آخر آماله ومقدساته في عالم الخطيئة هذا متجسداً في استغيك، ومن أجلها توجه بدعائه إلى السماء العادلة، كي تنقذ "الأرواح البريئة".

تجمد السيف المعقوف بيد عمر في الهواء، وبريقه الأزرق يتلألأ فوق رأس أمزو.

طارت عن الإفريز حمامتان، ثم تبعتهما ثالثة. حطت إحداهما على كتف العجوز، وهو يصلي، بينما حطت الأخريان على العشب، قريباً من الحمامة المقتولة.

أنزل عمر سيفه، وأعاده إلى غمده ببطء. همس أمزو بكلمات كأن عمر لم يسمعها جيداً، فأرخى العنان، ونظر بعينه الوحيدة، ببرودة ولا مبالاة إلى الحمامة التي ناغت زميلتها الميتة، وإلى أوهان العجوز، وظهره الممزق ضرباً، فيما رأسه راقد على البلاط الأملس، عند مدخل الكنيسة.

أطرق الجلاد مفكراً.

وتجمد الأعور عمر أومباشي طويلاً في وقفته هذه، مثلما تجمد سيفه المسلول، قبل دقيقة في الهواء الصافي.

كان جسم أوهان العجوز بلا حراك، ظهره مقوس، وجبينه ملتصق بالأرض المبلطة.

التصقت آستغيك بكتفي، وراحت تردد "المزامير" همساً. فسرحت نظري، أجيله في الحقول البعيدة، وشريط الفرات الرقراق، وقمة سيبان الثلجية البياض تارة، وجسد أوهان المطروح أمام الكنيسة طوراً.

هبطت على العالم سكينة لا نهائية.

شد عمر أومباشي الزمام، واستدار بالحصان نحونا. كان وجه عمر الأعور مقلوب الملامح، ينطق بالرعب. وكان التجويف الباقي مكان عينه المشوهة شبيهاً بهوة مظلمة، مرعبة. فيم كان يفكر في تلك اللحظة؟ يصعب القول. أفرط في إطالة النظر إلينا هكذا، وفجأة صرخ، وجأر، ملوحاً في الهواء بسوطه القاتم، كأفعى سوداء، فاندس حفيد الجدة صالبي بين الحشد خائفاً، وحميت آستغيك بظهري.

انطلقنا، ونحن نتلفت وراءنا، إلى جسم العجوز، وقد التصق وجهه ببلاط أرض الكنيسة.

ـ أطلق النار على رأسه، واتبعنا! ـ صرخ عمر أومباشي.

ـ إنه ميت ـ رد أمزو، بعد أن هز العجوز من كتفه مرة أخرى ـ ميت...

تهاوت آستغيك على كتفي، وتقصف شيء ما في أعماق قلبي.

قبل قليل كنا نسير إلى الموت حشداً واحداً، ولكننا كنا نسير تحت حماية إنسان كبير الروح. وها قد تيتمنا الآن.

ها قد تيتمنا الآن.

عادوا يسوقوننا من جديد، بعد أن هدأ الجلادون. فإما أنهم تعبوا، وإما أن تأنيب الضمير الذي خلفه موت العجوز أوهان أثر في نفوسهم الشريرة.

كنا نلوذ بالصمت نحن أيضاً، فلا تنهدات ولا أنين. كثيراً ما رأينا الموت، إلا أننا، هذه المرة، كنا قد نسينا قدرنا المحتوم، ومشينا كأننا في تشييع جنازة. فقد مات العجوز أوهان الذي يخيل أنه كان دائماً، ومنذ بدء الخليقة، يرافق الأجيال ساعة المحن...

كان قلبي يتمزق، ولكنني تمالكت نفسي، وجاهدت كي أبعد الشبح.. تارة يقف عند كنيستنا، وبلحيته البيضاء الجليلة على صدره، يستمع إلى "مزامير" الفتاة المعجزة، وتارة يسير بجانبنا، يحمينا بصدره، وطوراً يخر على ركبتيه، فوق الجرف، عند الكنيسة، "يناجي الله".

كانت تمتد أمامنا حقول فسيحة، ووديان تغطيها الزهور، ومروج خضراء، ومستنقعات مجللة بغلالة دخان شفاف، أزرق. وفي الفضاء تغرد قبرات، وتفر من تحت أقدامنا طيور السمان والفري. كان الجز مفعماً بعبق العسل والنعناع البري.

كنت أرى ذلك كله، أحسه بينما يجول في خاطري ذلك العالم الذي يغادرنا، ويختفي، ويموت. وكانت تنفصل عن ذلك العالم الكبير، الغارب، وجوه، وتنتعش مشاهد.. ذلك هو بيت المعلم ساهاك. وآرام جالس على البساط، في سترته الحمراء وطاقيته الزرقاء، يبتسم لي بعينيه الشهلاوين العجيبتين. وأنا لا أعرف أنه بنت، لا أعرف أنه آستغيك. وها هو يوم ظهور القديسة العذراء. إنها تظهر في كنيستنا بثوب راهبة أسود. ترفع وجهها الملهم نحو السماء، وتنشد بحرارة. إنها قديسة هبطت من السماء للتو، ولم تتبدد الغيمة عند قدميها بعد. وأنا أعرف أن تلك القديسة هي آرام.

إلا أن كل شيء يتشابك في ذهني الآن، فيختلط آرام وآستغيك في واحد. يختلطان وينفصلان، ثم يختلطان وينفصلان من جديد. وهذه التي تسير إلى جانبي، كأنها ليست آستغيك، بل فتاة ثالثة، حقيقية، ملموسة كثوبها المهلهل، وخفيها الممزقين في قدميها.

لقد مرت الأحلام، وزال الغموض، وبقي الواقع الفظ الخشن. والعجوز أوهان هو آخر الأحلام...

أسمع صوتاً ما... ثمة من ينطق اسمي، يتحدث معي.

- هورين.... أفق يا هورين!...

ومرة أخرى:

- أفق!.. اقبض على يدي يا هورين...

إنها آستغيك. ابتعدت عنها بضع خطوات. إنها تترنح، تخطو بصعوبة، وتوشك على السقوط، إن لم أسندها.

تستند آستغيك على كتفي من جديد، وبعد صمت قصير، تسألني بجدية تامة:

- الحياة أم الموت يا هورين؟

أتخدر متعجباً.. أحقاً أخذت تفقد عقلها؟

صوت...

إنه صوت آرام، عندما كان يعلمني الكتابة الأرمنية. إنه صوت آستغيك الحزين، حين كانت تظهر في ثوب قديسة راهبة.

"الحياة أم الموت؟..."

بوسعنا أن نموت، ولكن هل بوسعنا أن ننجو من الموت، حتى ولو أردنا؟...

مشينا ببطء صامتين عبر المروج وتخبطت أقدامنا في المستنقعات، فكنا نقتلعها منها بصعوبة. لم يعد عمر أومباشي يصرخ، أو يسبب أو ينهال علينا بالضرب. ولم يعد حصانه الأشقر يصهل كسابق عهده، أو يدق الأرض بحوافره، وكفت نظراته عن التطلع بعيداً إلى الحقول المترامية، الواسعة.

"الحياة أم الموت؟..."

هل كانت آستغيك تنتظر جواباً على سؤالها، أم كانت تسائل روحها، إرادتها، قلبها الذي ربما كانت ما تزال في أعماقه ومضة أمل خافته، وبعض شرارة إيمان دافئة.

كانت الشمس تدنو من الغروب، والجبال تلقي ظلالها العملاقة على الحقول والوديان. كانت ذراها تلتهب، كأنها نيران حقيقية، كبيرة. وكانت السماء على مدى رحابتها حمراء قانية.

اقتربنا من قرية منهوبة أحرقت هاهي بيوتها الأولى.. ثمة قطان أشعثان، يموءان على سطح مستو، أخضر. وبالقرب من الحظيرة عجلة هزيلة، تنظر إلينا، وتخور شاكية. كيف كتبت لها النجاة في هذه القرية المنهوبة؟ استمرت وقتاً طويلاً تطلق خواراً مديداً، كأنها تنادي صويحبات لها، سرقن، أو ذبحن.

كانت تنتشر في جو القرية رائحة كريهة، تشتعل بقايا أعمدة سقوف البيوت، تترمد الثياب الرثة، وتتفسخ، وتنتن الجثث المبعثرة، والعظام المتفحمة. لم أنظر إلى جثث القتلى المطروحة في الطرق القريبة من البيوت تحت الشمس الحارقة.

ما تزال العجلة تخور وتخور.

أطلق الجنديان، السائران في المقدمة النار عليها، فسقطت أمام باب الحظيرة، المفتوح على مصراعيه، وتخبطت طويلاً، وهي تضرب رأسها بالهيكل المتفحم.

دفعوا بنا إلى الحظيرة، لنبيت فيها الليلة. يحل غسق المساء، ويلف الظلام الأرض شيئاً فشيئاً. يجر العسكر الأخشاب المتفحمة فيلقونها وراء الباب، ويسندونها بالأحجار.

نتساقط على الأرض، كأننا نهبط قبراً عميقاً، مظلماً. لقد بقي العالم الحي في الجانب الآخر، وها نحن في عالم الموتى.

أحكمت إغماض عيني، محاولاً أن أغفو، ولكني لم أستطع. كان جسمي كله ينبض بالألم. نخر حصان عمر وراء الباب، وانقضى بعض الوقت، وأنا ما أزال أطلب النوم. تعالت في الباحة أصوات الشرر من نار يبدو أنها كبيرة جداً. كان وميض لهيبها يصلنا، مخترقاً شقوق الأخشاب والأحجار. وما لبثنا أن بلغتنا رائحة لحم يشوى على النار.

هل كان ذلك مجرد ليل عبر في حياتنا، أم كان دهراً كاملاً من الكوابيس؟ خيل إلي أن الشمس لن تشرق أبداً، وأن العالم غرق إلى الأبد في ظلام دامس.

في الليل قصف الرعد، وأطلقت الأرض دوياً وهديراً، ثم صبت السماء وابلاً من المطر، ففاضت الأنهار.

تسرب البرق عبر الطاقات في السطح، فأضاء الحظيرة الطويلة.

وللحظة واحدة رأيت الجدة صالبي، كانت تصلي، ويداها مبسوطتان إلى الأعلى. ثم رأيت آستغيك. كانت مستلقية على ظهرها، يداها معقودتان تحت رأسها، وهي تغط في نوم عميق، بالغ الهدوء، ولا تسمع رعد السماء، ولا اهتزاز الأرض.

استمر الرعد والبرق حتى الصباح، فأزاحوا الأخشاب والأحجار من وراء الباب، وأخرجونا من الحظيرة.

لقد هاج العالم الذي كان بالأمس وضاءً ودافئاً، فانقلب بارداً متجهماً ورطباً. واندفعت في أزقة القرية سيول عكرة من مياه الأمطار، جارفة أكوام الوسخ والأخشاب والجثث..

وبصرف النظر عن الجو الملبد بالغيوم، كانت آستغيك اليوم منتعشة بل وبدت مرحة، تمشي بخطوات واثقة، رشيقة، ولا تتكئ على كتفي.

رأيت في ضوء البرق وجهها، وعينيها الحالمتين، وجبينها الوضاء الذي تدلت عليه خصلات شعرها الذهبي، كأنها ألسنة اللهب. ما الذي حدث في الليل؟

كانت تسير الآن إلى جانبي، بوجهها الملهم، تلك الفتاة التي كانت تظهر معجزة على كرسي الوعظ في كنيستنا، "وتصعد إلى السماء"، فتمنح الناس الأمل، والإيمان، وعجيب الأحلام. رأيت أيضاً تَيْن العينين المتقدتين نفسيهما، المفعمتين حزناً، و الحكمة الأثيرية نفسها في نظرتها الألقة.

وكلما نظرت إليها، كانت موجة دافئة من الإجلال تغمر قلبي، رغم أن جسدي الممزق كان ينضح ألماً، ورأسي يتصدع، ويؤلمني ما في قدمي من جروح مبللة بماء المطر البارد.

وحين كنت أبطئ الخطو، كانت آستغيك تشجعني، وتقنعني بألا أقنط، وبأن أستجمع آخر قواي، وأتابع السير.

انسدت الآفاق أمامنا، ولم تعد قمم الجبال تظهر وراء الظلمة الرمادية وكانت الحقول غارقة بمياه الأمطار التي لم تتوقف عن التدفق طوال الليل.

راحت آستغيك تهمس، مرددة كلمات العجوز أوهان:

ـ امش يا عيرونيك، امش، إن الله يمتحننا، فلتصبر...

لقد أخذت على عاتقها مهمة الشفيعة والمواسية.

ـ لا تبك يا فاغانيك، لا تبك يا أخي الصغير، سنصل قريباً، ما إن نتخطى هذه الهضبة.. تنطق هذه الكلمات المواسية، الرقيقة، وهي تأخذ الطفل من بين ذراعي الجدة صالبي.

"ولكن إلى أين سنصل؟ وأي هضبة تلك؟"

أي أمل ذلك الذي حل في روح آستغيك، وأي نور تسرب إلى أفكارها من تلك السماء الملبدة بالغيوم؟

كان الرعد يقصف، والسماء تنشق، فتردد الجبال والوديان الصدى بآلاف الأصوات. وكانت كل ومضة برق تكشف عن مروج، ووديان غارقة بالماء سرعان ما يغمرها ظلام دامس.

أما نحن، فكنا نغذ السير.. وحيوية الصباح لا تغادر آستغيك، فقد كانت تفيض نشاطاً. لكأن البرق والرعد كانا يروقان لها، ويبعثان في نفسها مزيداً من الحيوية والطاقة. شيء غامض كان يعتمل في داخلها.. ثم تكشف لي السر فيما بعد، عندما تكلمت هامسة:

ـ لقد رأيت الليلة حلماً جميلاً يا هورين.. كان حلاً طيباً.. فقد كتبت لنا الحياة يا هورين..

سألتها:

ـ ماذا رأيت؟

ـ رأيت غيوماً بيضاء ووردية. رأيت حصاناً نارياً أحمر، وعليه سرج ذهبي.. كان حلماً طيباً يا هورين. فالحصان هو الحلم المنشود!..

تخلفنا عن الجماعة التي في مقدمة القافلة، مأخوذين بالحلم السعيد الذي رأته آستغيك. وأز سوط عمر، وهو يلسع ظهر الفتاة بقوة. أطلقت آستغيك صرخة موجزة، ورأيتها تسقط بوجهها على الأرض الموحلة.

انحنيت فوقها، وإذا بضربة السوط الثانية تصيب رأسي، ثم أعقبتها أخرى وأخرى.. خيل إلي، وكأن ضربات السوط بروق، وهي تشق كتفي ورأسي ووجهي.. كانت تحرقني.

ثبت إلى رشدي، بعد أن أخذتني الجدة صالبي من يدي، ومضت بي خلف المجموعة.

ـ أين آستغيك يا صالبي؟ ـ قلت فأغلقت صالبي بيدها فمي الدامي.

ـ امش يا بني، امش!..

ـ أين آستغيك؟ ـ صحت كالمحموم.

ـ تتقدمنا ومعها فاغان.. اصمت، ولا تنطق اسمها..

شرع الظلام الدامس يصبح حليباً يهبط من الجبال، وينتشر في الحقول والوديان، ويلف سفوح الجبال والفجاج، ويغطي الممرات الضيقة بين الصخور والتجاويف والقرى المنهوبة والطرق الدامية.

أسرع خطاي لألحق بآستغيك، فأراها وتراني أسرع لتراني دامياً من رأسي إلى قدمي ولا أسقط، لا أموت، أظل حياً...

أدركت الجدة صالبي قصدي، فلم تترك يدي.

ـ هورين، يبدو أن الكلاب شموا رائحة الفتاة.

حدث شيء ما خلال الدقائق التي أغمي علي فيها. لقد خفنا أن يتبين عمر الأعور حقيقة هذا "الصبي الأشقر"، ذي الثياب المهلهلة.

ـ كف يا هورين...

كان المطر يتناثر رذاذاً خفيفاً، رتيباً لا ينتهي، يتدلى في الجو غشاءً رفيقاً رمادي الزرقة، يسد أمامنا الآفاق.

لم نكن نعرف، إلى أين نساق، ولا أين يبدأ أو ينتهي العالم، مثلما لم نكن نعرف مصيرنا القاسي، التعيس.

توقفت الصفوف الأمامية، تنادي الجنود تملك السعار عمر أومباشي، وهو يهمز حصانه ويسوطه، ويطلق أقذع الشتائم. فانكمش حشد المعذبين، وتراص حتى غدا جسماً واحداً أنهكته الآلام والضرب.

كان الضباب يتبدد تارة،ويتكاثف تارة، فيما المطر يتساقط قطرة قطرة على وجوهنا المتورمة، وعيوننا المكدرة.

لم نكن نسير، بل نتدحرج كتلة.. لماذا؟.. إلى أين؟...

تبدد الضباب الحليبي، الكثيف دقيقة، فلاح النهر أمامنا، يتماوج رماداً، هادراً، يتلاطم بشواطئه الخضراء، ثم يصطدم بالصخور، متساقطاً في هاوية. وأمامنا تماماً، نهض جسر مقوس فوق النهر. كان علينا أن نسلكه، للعبور إلى الضفة الأخرى التي يبدأ منها السفح الجبلي الأخضر.

راحوا يركلوننا، ويدفعوننا نحو الجسر، وهم يلهبون جلودنا بالسياط، ويخزوننا بالخناجر والسيوف المعقوفة، فينطلق من أرواحنا المنطفئة ما يسبق الموت من صراخ وعويل وأنين.. دخلنا الجسر يعانق بعضنا بعضاً بجهد جهيد. همست آستغيك، وهي تلتصق بي:

ـ اتركني يا هورين، اتركني... خذ فاغانيك، وانقله إلى الضفة الأخرى.. لم أفهمها.

أضيء الجسر للحظة. وساقت الريح آخر بقايا الضباب، عابرة بها فوقنا. وتحت الجسر ظهرت هوة هائلة، مليئة بغبار رمادي. بليل. وعندئذ وقعت تلك الحادثة على الجسر، القديم القائم على الفرات.

انسلخت آستغيك عن الحشد، واستندت بظهرها إلى الحاجز الحجري فوق الجسر، وخلعت الطاقية، رافعة رأسها إلى السماء. ارتعشت شفتاها الشاحبتان، ورن صوتها بحزن...

في اللحظة الأولى لم يفهم أي منا، أو من العسكر، ماذا حدث. فقد تجمدنا جميعاً، كالأحجار، بفعل المفاجأة، والذهول، لقد نسينا أين نحن، هل على الجسر المدثر بالظلام، الجسر الذي يرعد النهر تحته هائجاً، أم في الكنيسة المضاءة بالشموع، المفعمة بعبق الطيوب والبخور، أم في أرض الجرائم والضحايا والآلام، أم في أعالي السماوات؟...

كان الجلادون والأسرى مذهولين، فيما صوت الفتاة الصافي، الشفاف، يملأ قلوبنا، وينداح عبر الحقول، والجبال البليلة، وفوق مياه الفرات الهائجة.

تطلعت آستغيك بعينيها الكبيرتين، المفعمتين بحزن، يفوق حزن البشر، نحو السماء، فبكت، وناحت. كانت الأصوات تتسلخ من قلبها الحار، ترتعد على شفتيها، وتنطلق في الآفاق. وكان يخيل أن العالم يسمع مذهولاً هذا الصوت المستغيث، المتضرع من أجل الحب، والإخاء والشفقة. تحجرنا واقفين على الجسر، مطأطئي الرؤوس، ننصت ناسين مصيرنا المأساوي، وآلامنا الجسدية، ودنو الموت. تجمد جلادونا أيضاً. كانوا ينظرون إلى آستغيك بصمت مطبق، وهم يستمعون إليها، كأنهم وحوش مسحورة. أحنى الحصان الجميل رأسه، مغمضاً عينيه الكئيبتين، متجمداً تحت خياله عمر...

هدأت الأرض والحجارة، والجبال والنهر. ولعل الأيل أيضاً تجمد على صخرته، في أعلى السفح، والعشب في فمه، وهو رافع رأسه، بعينيه الصافيتين، الدامعتين. وربما تكون الوحوش قد انسلت خارجة من أوكارها الرطبة، والعظاءات الهلعة أخرجت رؤوسها من شقوق الصخور.. وكل شيء، كل شيء، الحجارة والنباتات، والحي والجماد، قد أصغى إلى هذه الأغنية عن المصاب الفادح، الجلل، الذي رزئ به هؤلاء الناس.

تكاثف الضباب، وتعاظم المطر.

شدني أحدهم من كمي، وهمس بشيء في أذني. ولكنني لم أتمكن من الثوب إلى رشدي. فقد غلب الذهول إحساسي بالواقع. وهاهي آستغيك تتحول من جديد إلى حلم وتغدو منيعة، بعيدة، لا أرضية.

شرع الجميع يشدونني من كمي، ويهمسون لي بكلمات.

التفت، وأنا أستعيد رشدي شيئاً فشيئاً. رأيت الجدة صالبي، أم العائلة الكبيرة، كانت هي التي تقول لي:

ـ خذ فاغنيك، وامض إلى الجبال.. يا هورين!...

فهمت، وانصعت لإرادة الجدة صالبي. أخذت فاغانيك من يده، ومضيت أشق الضباب، عبر الجسر، إلى الضفة المقابلة. كنت ما أزال مذهولاً، أمشي ببطء، كالمسرنم، لا ألحظ العسكر، وأنا أمر بهم.

لم ينتبهوا إلي. أرخى الكردي أمزو العنان، وحجب عينيه بكفيه، أما العسكري الآخر، فوضع رأسه على السرج، وراح ينظر ببرودة إلى مياه الفرات السريعة الجريان. كنت أمسك فاغانيك من يده، وأنا اصعد الجبل. وفجأة لحظت أن هناك أناساً يسيرون أمامي، عبر الضباب.

كانت آستغيك مستمرة في الغناء، فيما المسنون والفتيان، الأمهات والأطفال، أخوتي وأخواتي، يسيرون إلى جسر الحرية هنا.

توقفت مع فاغانيك على الجسر العالي، خلف صخرة ضخمة. لم أكن قادراً على تحويل نظري عن الجسر، عن آستغيك.

وفجأة غمر النور المكان. تبددت الغيوم الثقيلة، والضباب الكثيف. وأطلت الشمس.

كانت باقية على الجسر زمرة صغيرة من الكسالى، تحيط بآستغيك، وهي تغني، رافعة يديها نحو الشمس المنبثقة من وراء السحب...

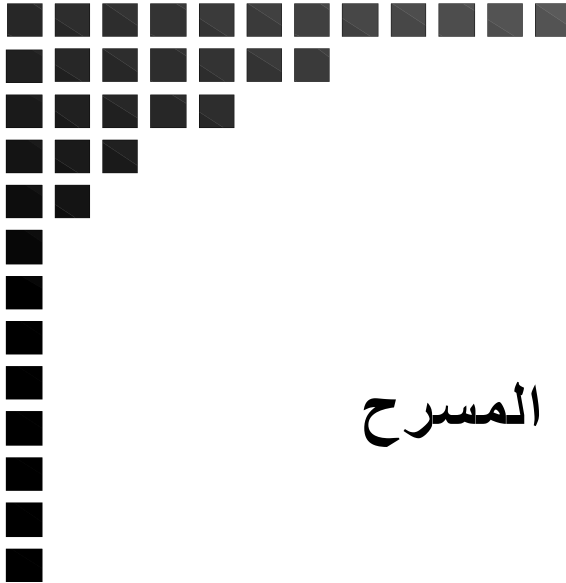
انقطعت الأغنية. استرد عمر الأعور رشده، وأدرك ما حدث فاستيقظ الوحش فيه من جديد. علا صوته بالصراخ والجئير، فساط حصانه.

ترجل عسكريان عن جواديهما، فأعطيا الأزمة لعسكري ثالث، واندفعا صوب آستغيك، ولحظة كانا على وشك الإمساك بها، استدارت الفتاة بحدة، وألقت بنفسها عن السور الحجري، يتقدمها رأسها إلى لجة النهر الهادرة.

كورت عيني، وخيل إلي أنني أسمع صوت انشقاق الماء. كان جسمي كله يرتعد، وأسمع قلبي يدق داخل صدري بجنون.. كان ضميري يعذبني. وسمعت أصوات طلقات، ثم أخرى.. فأخرى. وسرعان ما همد كل شيء. تخدر الناس والطبيعة. صمت الكون.

حين فتحت عيني، رأيت على الجسر جثة بشرية، وأشرق في السماء قوس قزح كبير. خطر لي أنه جاء إلى هنا من قريتنا لينظر إلينا، قوس قزحنا، بألوانه السبعة، قوس قزح الغالي الحميم.





المسرح

- لعبة البليارد

.... بقلم: فلاديمير غوباريف .... ت: عدنان جاموس



لعبة البليارد

مسرحية في ثلاث جولات

بقلم: فلاديمير غوباريف
ترجمة: عدنان جاموس

الشخصيات:

الأول: *رجل يبدو في متوسط العمر، شبه أصلع.*
الثاني: *كهل يناهز الستين، ذو شعر بني فاتح كثيف.*
الأخرس.
عازف الكمان: *يظهر تبعاً لرغبة القارئ أو المشاهد.*

الجولة الأولى

(صالة واسعة. عدد من النوافذ المسدلة الستائر. أريكة وكنبتان في الزاوية. طاولة صغيرة وضع عليها مصباح كهربائي. بوفيه صفت على رفوفها كؤوس وأقداح وطقم شاي؛ إلى جانبها بار. علق على الجدار بين نافذتين لوح أردوازي، وإلى جانبه طباشير وإسفنجة. تنصب وسط الصالة طاولة بليارد عصرية مزودة بجهاز لتقديم الكرات، على الجدار رفوف وضعت عليها عصي اللعب".

يدخل الأخرس، يشعل النور ويزيل الغطاء عن طاولة البليارد، ويمد يده إلى المصباح المعلق فوق الطاولة، ويعبث فيه قليلاً ثم يشعله.

(يظهر في المدخل "الأول" و"الثاني")

الثاني: **(ناظراً حواليه) غرفة غريبة، أهي لك؟**

الأول: **بعض الأحيان أشعر برغبة في الانفراد بنفسي، هنا عزلة تامة، الحرس يبقى دائماً تحت.**

الثاني: **لاحظت ذلك. وهذا؟ (يومئ برأسه إلى الأخرس)**

الأول: **إنه معي منذ اثنتي عشرة سنة. منذ أن كنت في الجنوب. أنا بدأت**

هنـاك... لا يـتكلم منـذ الطفولـة. مصـاب فـي حنجرتـه، فـي حبالـه الصوتية.. أرسلته إلى إيطاليا منذ ثلاث سنوات وأجروا لـه عملية هناك، ولكنها لم تنجح، لكنه يسمع بشكل جيد. (للأخرس) شكراً. يمكنك الانصراف. سأناديك عند اللزوم.

(الأخرس يخرج)

الثاني: أنت أدهشتني... أظن أن آخر مرة تحادثنا فيها كانت في السنة الماضية.. حتى إنني لم أكن أعرف هل نتحادث بصيغة "المفرد" أم بصيغة "الجمع"!

الأول: نسيت على ما يبدو. لقد اتصلت بك هاتفياً مرتين في الصيف، ثم تحادثت مع زوجتك عندما كنت مسافراً إلى أميركا اللاتينية، وقد احتفلت هناك بعيد ميلادك. كنت أريد أن أهنئك.

الثاني: احتفلنا في السفارة مع عدد محدود من الأشخاص. السفير وبعض العاملين في مجمع "دنيا الأطفال"، تحدثوا عن أشياء كثيرة مثيرة للاهتمام؛ وتحدثوا عنك أيضاً تنبؤوا لك بمستقبل عريض..

الأول: السفير؟ لا... لا أذكره.. لم نتقابل.

الثاني: كان يعمل عندك في النقابات، ولكن ليس لمدة طويلة. رأساً أخذوه إلى موسكو. في أحد المؤتمرات أنت أعجبته فتذكرك..

الأول: وأنت، ألم تنسَ كيف كنا نلعب البليياردو؟

الثاني: في الإجازة؟ سنة أربع وسبعين على ما أذكر؟ في مصح مجلس الوزراء؟

الأول: سنة ست وسبعين.. في "سوتشي"... لكن ذاك البليياردو باعوه.. قبضوا مبلغاً كبيراً، شخص من "تبليسي" لم يضن بالمال.. ربما يلعب عليه الآن بعض عرابي المافيا.

الثاني: (يمرر يده على جوخ طاولة البليياردو) وهذا أيضاً ليس سيئاً، من يدري ربما ينتظره المصير نفسه! على كل أنت لم تقم بدعوتي من أجل استرجاع الذكريات.. دعنا ندخل إلى صلب الموضوع مباشرة، لا أحب اللف والدوران.. أوضح. نحن طبعاً لم نجتمع لنتكلم على الصداقة القديمة.

الأول: ولم لا؟ أنا لا أنسى أصدقائي القدامى، الجو خانق بعض الشيء..
(يقترب من النافذة، يزيح الستائر ويفتح الدرفتين، يتناهى من الشارع لحن حداد).

الثاني: ليس مناسباً... هناك حزن.. وغداً الدفن، ونحن أنفسنا أعلنا الحداد، والآن هذا.. (يومئ برأسه إلى طاولة البليياردو).

الأول: اعتدنا. كل عام أن ندفن.. واحداً إثر آخر..
الثاني: قريباً لن يعود الجدار[1] يكفي.. على كل أعدت لنا مقابر أخرى.
الأول: لم كل هذا التجهم؟!
الثاني: كان شخصاً طيباً، لا يؤذي أحداً، بل كان حساساً حتى...
الأول: الذين حوله كلهم سفلة، وبالتالي فهو نفسه...
الثاني: عبثاً تقول هذا، كان يجب أن يعيش بهناء ويفسح المجال للآخرين، ولك ولي، أليس كذلك؟
الأول: لا تخف، هنا لن يرصدوك.
الثاني: الشعب في حداد، ونحن ندحرج الكرات...
الأول: مكان مأمون.. هل تشرب؟
الثاني: ولكن أنت... أنت (يفتش عن الكلمة المناسبة) من مضطهدي، أعني من خصوم هذا الأمر.. سمعت هذا بأذني أكثر من مرة..
الأول: النبيذ الجيد لم أرفضه قط، لكني لا أحب المشروبات القوية، ترخي البدن كثيراً، وصباحاً تشعر أنك لست على ما يرام.. ثقل في الرأس والقدمين.
الثاني: من المؤسف أنك لست من "سيبيريا"! عندنا الأمر يختلف.. أنا أفضل المشروب الأقوى؛ الفودكا، أو على الأقل الويسكي، إذا توفر طبعاً... هيا نترحم، كما يقولون، على هذا الإنسان الطيب.
الأول: الآن سنتدبر الأمر (يقرع جرساً فيظهر الأخرس) ويسكي، والنبيذ الذي أشربه.
(الأخرس يختفي)
الثاني: هل نبدأ؟ (يومئ برأسه إلى طاولة البلياردو) جولة واحدة ـ بسيطة؛ أم نباشر رأساً بالجد؟
الأول: (يخلع جاكيته ويتناول العصا) لنلعب أولاً ونر كيف ستسير الأمور، ومن ثم نقرر، أنا أتطير: فإذا خسرت سنؤجل حديثنا الجدي إلى مرة أخرى.
الثاني: أنت دائماً تربح. طبيعتك هكذا...
(يدخل الأخرس. يضع زجاجتين على الطاولة الصغيرة، يملأ قدحاً بالنبيذ وآخر بالويسكي).
على روحه الآثمة (يشرب قدحه دفعة واحدة) وليكن التراب طرياً تحته. (يتناول العصا).

[1] المقصود: جدار الكرملين حيث يحفظ الرفات.

الأول: (ينضد الكرات على شكل هرم) بالنسبة إليه كل الأمور الآن عنده سواء، ولكن بالنسبة إلينا (يضع كرة) هل تبدأ أنت؟ أم أبدأ أنا؟

الثاني: سيان.

الأول: إذاً أبدأ أنا (يضرب الهرم) يدي أصبحت ضعيفة.. ثلاث كرات جاهز دفعة واحدة.. (يقترب من الطاولة الصغيرة، يرفع القدح، ينظر إلى النبيذ أمام النور، ويرشف رشفة) (والثاني يدخل كرتين) مقدام... يدك قوية بالفعل.. سمعت عنها كثيراً.

الثاني: من التقارير؟

الأول: عصرنا عصر المعلومات.

الثاني: (يقترب من النافذة ويفرد الستائر) هذه الموسيقا ترهق النفس.

الأول: يظل الدم الذي يجري في عروقنا دماً شرقياً. نصلي للأوثان، وحتى الدفن لا نعرف كيف نقوم به كما ينبغي، لماذا الحداد ثلاثة أيام!! لن يبكيه أحد، اللهم إلا أقرب أقربائه... شخص هرم، ومن الطبيعي أن يموت.. ونحن نحاول أن نجعل من هذا مأساة.. فإذا به يبدو مهزلة.

الثاني: أنت، كما يبدو، حقود.

الأول: لا، بل صاح.

الثاني: (مبتسماً) إذاً لنشرب قدحاً، آخر، موافق؟ فلنقل نخب الحياة! (يرفعان قدحيهما ويدقان أحدهما بالآخر، يشرب الثاني قدحه دفعة واحدة بينما يرشف الأول قليلاً من الخمرة بشفتيه)

الأول: الآن أنا جاهز للمعركة (يقترب من طاولة البليياردو) سأحاول أن أدفع كرتي إلى الوسط.

الثاني: كرة صعبة.

الأول: أحاول ألا أسير في أيسر الطرق (يسدد) غداً ستجري الانتخابات. قرروا أن يكون الاجتماع موسعاً، ليس على نطاق ضيق، بل على نطاق أوسع.

الثاني: ولهذا طلبوا مني أن أبقى...

الأول: (يضرب فتسقط الكرة في الجيب) ضربة جيدة.. الاجتماع على نطاق ضيق لا يجدي، لا يستطيعون الاتفاق.. سأجرب الآن أن أضرب إلى الزاوية...

الثاني: هذه الكرة أسهل.. ما الذي حصل لهم؟

الأول: تعلموا من الدروس السابقة، البلاد ضحكت آنئذ، ألم تلاحظ ذلك؟!

الثاني: انتشرت نكات كثيرة...

الأول: كل واحد يريدها لنفسه، ولكنهم جميعاً تجاوزوا السبعين ويدركون أن

لا أحد منهم لديه حظ في النجاح، الشعب هذه المرة لن يتقبل.

الثاني: كل ما هنالك أن نكات جديدة ستنتشر.

الأول: أكيد.. رسائل فظيعة تصل إلى اللجنة المركزية، والحكومة تقف على شفا الهاوية.... أليس كذلك؟

الثاني: إن لم يكن أسوأ.

الأول: الآن لا يجوز أن نخطئ، في المرة الماضية عينوا خادماً في منصب رئيس الوزراء، فأصبحوا هم أنفسهم خدماً.. كفى! (يضرب، فتسقط الكرة في الجيب) أصبحنا متعادلين.

الثاني: أهنئك. من المعروف أنك لست لاعباً ضعيفاً.

الأول: أخطاء.. أخطاء.. السنوات الماضية منسوجة من الأخطاء.

الثاني: ولماذا ظللت صامتاً؟ كنت ترى وتصمت؟ أنت، على كل حال، قريب جداً من العرش، نحن في الأطراف، أما أنت فقريب.

الأول: أقرب بقليل فقط.. الهوة واسعة جداً بين موقعي الحالي والقمة، والهوة بالنسبة إليك أوسع - لا يمكنك تجاوزها بقفزة واحدة!

الثاني: أرى هذا بوضوح لا يقل عما تراه به... وأنا، على كل، لست بهذا الوارد.

الأول: أيعقل أنك قررت أن تظل هكذا حتى التقاعد؟ لا يزال بينك وبين التقاعد وقت طويل.. وربما لن يمتد بك العمر إليه.

الثاني: سأحارب بعد، لدي خبرة العمل في الورشة والمصنع، وفي اللجنة التنفيذية لمجلس نواب المحافظة بحيث إنني في أسوأ الأحوال لن أظل بدون عمل. ثم إنني أحمل شهادة مهندس، ولن أضيع.

الأول: قل هذا لزملائك في الخدمة! أنت مغرور يا صديقي، مغرور، تعتبر أنك لا تزال في بداية السلم، وتصعد إلى الأعلى بعناد، ولن تتوقف.

الثاني: أحب العمل وأتقنه، ولا أرغب في إخفاء هذا.

الأول: ولماذا تخفيه؟! الغرور لدى الرجال منقبة، هل تعرف متى أدركت هذا؟ منذ أن كنت طالباً في المعهد، آنذاك حدثت لي قصة.. وقعت في حب فتاة، حمراء الشعر، مفعمة بالحيوية، قلت لها رأساً، دون مقدمات: تعالي نتصادق، فضحكت وقالت: لا... أنت من الطلاب الوسط.. وفعلاً، أنا لم أكن مجتهداً آنذاك.

الثاني: أشك في هذا.

الأول: (مبتسماً) خطايا الطفولة.. على العموم، قبيل نهاية العام أصبحت من المتفوقين، فأخذت تلك الفتاة تهتم بي، ولكنني كنت قد فقدت الرغبة في مصادقتها، بدأت أمارس لعبة كرة القدم.

الثاني: الصداقة مفهوم معقد.. (يلعب) هيأت لك كرة للأسف.

الأول: سأدخلها، لن أراعيك (يدخل الكرة).

الثاني: الحزم مطلوب في الحياة وفي السياسة.

الأول: وهل يمكن فصل إحداهما عن الأخرى؟! في رأيي حياتنا بحد ذاتها سياسة.

الثاني: حتى ونحن نلعب البلياردو؟

الأول: طبعاً.

(تسمع من الشارع موسيقا حداد)

الثاني: الشعب حزين ونحن ندحرج الكرات.

الأول: لقد قلنا في كلمتنا للشعب إننا سنرد على موت الزعيم بالاندفاع في العمل، سخافة، نرد على الموت بالعمل.. في أحد المصحات قرروا: بما أننا نستجم فإننا سنرد على الموت بالاندفاع في الاستجمام... نعم.. هكذا!

الثاني: ومع ذلك يجب أن نذهب إلى هناك، إلى منصة التسجية، سيلاحظون غيابنا، ويمكن أن.. على كلٍّ آن الأوان لإنهاء الجولة، لننتقل إلى الجد. لماذا دعوتني؟ أنت شخص مكار بعض الشيء، وهذا أمر اصبح معروفاً! هادئ، لا تلفت إليك الأنظار، لكنك داهية.

الأول: (يخرج من جيب جاكيته شريط كاسيت ويقترب من آلة التسجيل) إلى الجد... فليكن.. إلى الجد اسمع: هذا الشريط سجل منذ شهر.. في الفيلا.. أنت تعرف أية فيلا، اجتمع هناك ثلاثة أشخاص ليكتبوا الخطاب الذي سيلقى في عيد أكتوبر.. وبعد العشاء استرسلوا في الحديث..

الثاني: المساعدون؟

الأول: أقرب الناس إليه...

الثاني: أنت شخص مجازف! تسجيل حديثهم يا أخ يتطلب جرأة، مجازف حقاً..

الأول: هل تخاف أن تسمع؟

الثاني: لن يحصل خير إذا عرفوا. ومن الذي يرغب في أن يضع رأسه على المقصلة؟ وهؤلاء أناس حازمون، يبطشون رأساً، ولا أعرف...

الأول: الآن لم تعد هناك فرصة للتراجع. اسمع! الشريط كان عندي، وأنا وأنت كنا مجتمعين معاً، فحتى لو أنكرت أنك سمعته لن يصدقوك!

الثاني: مصيدة إذاً...

الأول: إنهم يتحدثون فيه عنك أيضاً، وعني!! أليس هذا مثيراً للاهتمام؟!

الثاني: (يملأ القدح ويعبه بنهم) هيا..
الأول: (يشغل المسجلة) في البداية الكلام غير مفهوم تماماً، على العموم الحديث يدور حول أعضاء المكتب السياسي، أولئك الذين يقفون هناك منذ مدة طويلة...
أصوات: (على الشريط)
- لن يبقى طويلاً، ناظم القلب لم يعد يساعده، يجب أن نتصرف.
- بالضبط، كما قلت أنا: حان الوقت لإحالة جماعتك على التقاعد في أقرب فرصة. الجيش واللجنة: قضية جدية، نحن بحاجة إليهما وإلا تزعزع الوضع...
- والبقية؟.. خمسة فقط يجب أخذهم بالحسبان، فكل واحد منهم يطمح إلى شغل المنصب الأول...
- من أين لهم؟ هرمون!
- لا تقل هذا، نهم يطمحون، يتزاحمون على الخلافة، ويحاولون التقرب ما أمكن من الرئيس.. هؤلاء تجب مراقبتهم لئلا - لا سمح الله - يسمّي أحداً منهم!
- لا يمكنه بدوننا، فهو لم يعد قادراً حتى على القراءة.. يجب أن نوحي إليه بالأسماء: نرشح الشباب، أنت، أنا، هو..
- هل تضع عينك على منصب رئيس الوزراء؟..
- لا.. هذا المنصب لك، أنا في الجيش.
- إيه، إيه، القسمة فيما بعد، الآن يجب أن ينشأ فراغ، ويجري توديع الشيوخ إلى التقاعد بالمراسم المعتادة: نجوم على الصدر واحتفالات شعبية.
- حالة الرئيس تقلقني، يزداد ضعفاً ساعة بعد ساعة.
الثاني: (يومئ برأسه إلى الشريط) يا سلام! استرسلوا في الحديث، الأوغاد!
الأول: كن حذراً، إنهم يمسكون بأيديهم كل شيء. كل الخيوط، الجهاز كله.
الثاني: كل واحد منهم لا يساوي فلساً ويطمح إلى القيادة.
الأول: السلطة بأيديهم، وهذا أخطر، ويطمح إلى القيادة.
أصوات: (على الشريط) -: البني غبي! سيفعل كل ما نقوله له.
- : اعطه زجاجة وامرأة وكفى...
الثاني: أوغاد!
الأول: هل عرفت رأيهم فيك؟
الثاني: وأنت سعيد بهذا!.. هؤلاء السفلة.. بيدي هاتين... (يملأ قدحه ويفرغه في فمه) لنتابع الاستماع.

الأول: والآن عني أنا.

أصوات: (على الشريط) -: هذا الشخص لا يعجبني، يوافق مع الجميع، داهية..
-: لن يتنطع، لأنه ضعيف! زوجته مسيطرة عليه، تحت الكندرة..
(صوت ضحك) -: لا يزال غراً.. في وقت ما كان الرئيس معجباً به.. وهو الذي قربه.. إنه ليس غبياً، ولكنه سيسير وراءنا..
-: هيا نشرب كأساً أخرى ونفترق، غداً يجب أن ننتهي من كتابة هذا الهراء. العجوز ينتظر...

الأول: (يوقف المسجلة) هذه هي الأحاديث التي تدور أحياناً في الفيلات الحكومية، أليست مثيرة للاهتمام؟

الثاني: ولماذا لا يذاع هذا التسجيل في الراديو المركزي؟!؟ لتسمعه البلاد كلها، ولتعرف القصة وما فيها، أي: أيها الشعب الكريم، استمع كيف يقتسمون السلطة التي يمارسونها عليك!!

الأول: الشعب لا دخل له في هذا، هؤلاء الناس الصغار لا علاقة لهم به.

الثاني: إذاً يجب أن يسمع الأعضاء الباقون هذا التسجيل، أعتقد أنهم سيصفون الحساب معهم، واليوم لا غداً!

الأول: سمعوه؛ ولذلك.. اليوم مساء بعد الدفن سيتقرر كل شيء..

الثاني: آه، هكذا الأمر إذاً كان عليك أن تقول لي هذا، أي أنك تريد أن تحذرني، وأنك مكلف بإبلاغي! بينما أنت رحت تحيط القضية بهالة من السرية: البلياردو، والويسكي، والصداقة القديمة.. أنا إنسان صريح: هؤلاء السفلة بيدي هاتين سأحطمهم! لن أبقي أحداً منهم يتنفس الهواء.

الأول: إذاً اتفقنا.. دعنا مع ذلك نكمل الجولة!

الثاني: قلبي غير مطمئن، يجب أن نذهب إلى هناك... (يتناهى من الشارع لحن حداد).

الأول: الرئيس لم يعد بحاجة إلى مراسم شرف، لقد حصل في حياته على كل ما كان يريده. سترته من كثرة الأوسمة أصبحت ثقيلة إلى درجة أنه لم يعد قادراً على حملها.

الثاني: مع أنه كان في البداية هادئاً ومتواضعاً، أذكر كيف كان في تلك السنوات.

الأول: ليس كل واحد قادراً على تحمل عبء المجد والشهرة، لا أعرف سوى واحد بمقدوره ذلك.

الثاني: لعله أنت؟!

الأول: إنه سقراط، إذا لم تكن قصته أسطورة، اضرب، الكرة جاهزة تماماً، الدين يحلو بوفائه.

الثاني: (يتناول العصا) سأدخلها طبعاً، أنا أيضاً أحب الكرات الجاهزة.. آه، يالهم من أوباش! هذا ما يستحقونه.. في الظاهر يبدون مثقفين، دمثين! أنا لم أثق قط بهؤلاء الفلاسفة، علماء السياسية، الخبراء بالشؤون الأمريكية.. يعكرون الماء ويصطادون السمك بأنفسهم، ويحرصون دائماً على اصطياد الحفش والسلمون[1]، يالهم من أوباش!..

الأول: القضية ليست فيهم وحدهم. فهم مجرد صور.

الثاني: صور لمن؟

الأول: لما يحدث.

الثاني: أنا راض، الوضع القائم يناسبني تماماً.

الأول: أنت تحسد على مسيرتك في ارتقاء المناصب، في الثلاثين أصبحت مسؤول المكتب الإيديولوجي، وفي الخامسة والثلاثين سكرتيراً، وفي الأربعين السكرتير الأول لإحدى أكبر اللجان المنطقية في لحزب، سرعة فضائية حقاً.

الثاني: اشتغلت بضمير هذا هو كل شيء.

الأول: وهل تراني أدينك؟ أبداً.. فقط أقول إنك تحسد على هذا. وعلى كل لا تنسَ المساعدة، كان هناك من يرعاك..

الثاني: أذكر هذا، وأذكرك، وأعرف أنك كنت تدعمني، ولولا هذا لما جئت إلى هنا.. في مثل هذا اليوم يجب أن يكون كل منا على مرأى من الجميع، أما أنا، فكما ترى، لبيتك من أول دعوة.

الأول: أقدر هذا.

الثاني: إذاً قل لهم إني معهم! أما هؤلاء السفلة، أشباه المثقفين، فبيدي هاتين.. أنا من "البروليتاريا"، وأستطيع أن أفعل هذا. فليثقوا بي، ولينطلوا على هذا المستقبل، كما كانوا في الماضي، ألا نسرع؟

الأول: يجب مع ذلك أن ننهي الجولة.. كيف زوجتك وأولادك؟

الثاني: البنت تزوجت، تريد أن تستقل بحياتها، تتلهف لترك البيت.

الأول: سنساعد، في الشهر القادم، سنسلم بناية جديدة، التصميم فنلندي على ما أعتقد، شقق على أعلى مستوى، سنساعد.

الثاني: اعتادت الرحابة، نشأت في السهوب على كل حال.

---

[1] الأصناف الفاخرة.

الأول: آه، أيها الأبناء، أيها الأبناء! نحن نحمل العبء كله على كاهلنا، وهم يريدون كل شيء جاهزاً، ودائماً على أعلى مستوى!

الثاني: وفي سبيل من إذاً كنا نكافح؟! في سبيل أولادنا طبعاً، فنحن لم نعد بحاجة إلى شيء...

الأول: وَلِمَ نلغي أنفسنا؟ سنحارب بعد! ابنتي أيضاً لها طموحاتها. إنها تنهي الآن دراستها الجامعية، وتطلب أن تسافر بعد ذلك إلى الخارج للتدريب، في كمبردج أو أكسفورد، ولن أستطيع ـ طبعاً ـ رفض طلبها.

الثاني: أسرتك كلها مثقفة، أنت دافعت عن أطروحة الترشيح للدكتوراه في الوقت المناسب؛ على ما أظن عندما كنت أنا أقود اللجنة المنطقية؟ وها أنت الآن دكتور: كلمة رنانة. أنا لم أفطن لهذا الأمر، وظللت طوال الوقت أركض وراء المعدن وخطط الحبوب، فالعلم كان عندي ضعيفاً بعض الشيء، أكاديميان فقط، والاثنان منفيان، منشقان. على العموم حاولت مرة أن أزور أحدهما لأتحدث معه ودياً، ولكنه أغلق الباب في وجهي: أي لا أريد لقاءك، ولن أقدم على هذا. لم يمد لي يده! مثقف دعي...

الأول: هذا الصنف من الناس يجب أن نحسب حسابه، الأفضل أن تعاملهم بالجزرة لا بالعصا، مما يؤسف له أن رئيسنا الراحل لم يكن يدرك هذا. أو بالأحرى ليس هو بل أنصاره.. كانوا يحسدون ذوي المواهب، لذلك كانوا يحاولون إذلالهم، مع أنه يكفي أن تلاطفهم لا أكثر.. كنت قرأت كتيباً عن ميرخولد[1]، مذكرات مثيرة للاهتمام. في إحدى الأمسيات بعد العرض الأول لإحدى مسرحياته صفق له الجمهور وحياه بحرارة وأخرجه من الصالة محمولاً على الأكف.. وفي الصباح نشرت إحدى الصحف تعليقاً على الحفلة. فأمر العم "جو"[2] بمهاجمة المسرحية... وما إن حلت الساعة الثانية عشرة ظهراً حتى انعقد الاجتماع، وإذا بأولئك الذين كانوا يصفقون في تلك الأمسية لميرخولد يهاجمونه ويسعون لتدمره.

الثاني: كلهم مأجورون ـ تفو! هه ـ مرة أخرى كره جاهزة، سأضربها (يدخل

---

(1) ممثل ومخرج مسرحي مجدد (1874 . 1940) اعتقل في 1939 بتهمة معاداة الثورة وأعدم في السجن.

(2) المقصود "جوزيف ستالين".

الكرة) الآن تعادلنا، أربع مقابل أربع، معنى ذلك أنني مازلت قادراً على منازلتك نداً لند.

الأول: لم ألعب منذ مدة طويلة، البليادو يحتاج إلى خبرة.. إذاً "ندا لندٍ"؟ في هذه الحالة أقترح اللعبة التالية.. هل لك في كأس أخرى (يشربان) أوه! كيف صعدت إلى الرأس! لم أكن معتاداً.. إذاً أقترح اللعبة الآتية: من يربح هذه الجولة يكن البادئ...

الثاني: لم أفهم.

الأول: مساءً ستجري الانتخابات، وأتوقع أن يكون الصراع عنيفاً، ولن يتم الاتفاق في المرحلة الأولى، فهذه المجموعة (يضع راحة كفه على صدره) ستحاول ترشيح رجلها.. أنت تعرف من هو.. وسيكون الجواب: إنه مريض، ويشتبه بأنه مريض بسرطان الرئة، وهو على كل حال لن يعيش طويلاً، شهرين أو ثلاثة.. وللأسف هذه هي الحقيقة فعلاً، فَلِمَ انتخابه إذاً؟ والآخرون لا يطمعون حتى الآن في إشغال المنصب الأول... وهكذا ينشأ مأزق.. وهنا يجري اقتراح مرشح آخر، من الجيش أو من وزارة الخارجية.. ولكن الأعمار هناك أيضاً قد تجاوزت الحدود، ومرة أخرى يجري سؤال الأطباء، وتأتي قائمة كاملة: تصلب الشرايين، عدم انتظام القلب، نقص تروية.. وبشكل عام مأزق مستحكم.. وهنا بالذات ينبغي على أحدنا، أنا أو أنت، أن يرشح نفسه..

الثاني: أنا لا أجد مسوغاً لترشيح نفسي.

الأول: لا تتعجل! أنا أقترحك...

الثاني: عبثاً، لن أنجح، لن يدعموني، أنا لست من جماعتهم، لا من هؤلاء ولا من أولئك.

الأول: وأنا أيضاً، ولذلك فالاحتمال وارد، لأن مثل هذا الحل يرضي الطرفين، وهم سيعولون على نفوذهم، وبعدئذ.. بعد الانتخاب..

الثاني: اللعبة مغرية، ولكنني لن أنجح (يفكر) أو... يمكن؟ ولكن.. لا

الأول: الاحتمال وارد، ولكن ضعيف بالطبع، فشهرتك بين الجماهير لا تزال محدودة، وهذه حجة وجيهة.

الثاني: داهية! كنت أنظر فلا أراك إلا مسافراً في طول البلاد وعرضها، تلقي الخطب في المصانع والمعاهد، ووصلت حتى إلى المزارع، قرأت عن هذا في الصحف.

الأول: يجب استشارة الشعب، ولذلك كنت أسافر.

الثاني: داهية.. يعني إما أن ترشحني أو أرشحك.. داهية! إنك تعرف حق

المعرفة أنني لن أنجح.. إذاً يجب علي أن أرشحك أنت.

الأول: هذا هو الحل الثاني.. طبعاً إذا فزت أنا بهذه الجولة (يدخل كرة)، خمس مقابل أربع.. حظي يرجح..

الثاني: (يدخل كرة) ضربة ليست سيئة، صحيح؟ الحظوظ تساوت!

الأول: هل كنت تخدعني؟ كنت تتمرن في المدة الأخيرة؟

الثاني: كل يوم أحد، في "الفيلا" توجد طاولة مثل هذه. لعبة تهدئ الأعصاب، كنت أتسلى. إذاً حظوظك هي الأرجح؟

الأول: لن أخفي عنك: نعم، ثم إن عندك نقيصة أخرى، أنت أصغر الجميع سناً.

الثاني: أصغر منك بتسعة أشهر فقط.

الأول: هذا غير مهم، بيوم واحد أو بسنة، على العموم سيقولون إن الخبرة قليلة.

الثاني: على الأرجح، ولكن أجبني الآن: لماذا علي أن أرشحك؟ فنحن لسنا صديقين، ولا حتى صاحبين..

الأول: وهذا بالذات هو الجيد في الأمر.. لن نثير الشبهات، يعني: أنت موضوعي.

الثاني: وما هي حاجتي إلى ذلك؟

الأول: من أجل الفوز لابد من اللعب، هل يناسبك وضعك الحالي؟ أم أنك تسعى للعيش بهدوء حتى التقاعد؟

الثاني: أكمل.. اشرح فكرتك.

الأول: بعد ستة أشهر سيعقد المؤتمر، وستكون مداخلتك فيه عنيفة وعاطفية، على العموم بالأسلوب الذي تتقنه، تدين الماضي والجمود في الاقتصاد والحياة الاجتماعية، وفي الحزب، وفوراً ستسمو فوق الجميع.

الثاني: وفوقك؟

الأول: وفوقي إذا كنت سأستمر في الخط السابق!

الثاني: وبعد ذلك؟

الأول: أنا لست عراف "دلفي".

الثاني: ما معنى هذا؟ تعرف أنني لم أتعلم في الجامعات..

الأول: من الصعب القول ماذا سيحدث في المستقبل. ما أقترحه ببساطة هو الخروج من المستنقع، وانتشال الآخرين منه. هذه فرصتنا الوحيدة، وإذا لم ننتهزها ساءت الأمور أكثر، الجديد سيحاول أن يتخلص من الشهود، وأين سنجد أنفسنا عندئذ؟ لا الرب ولا الشيطان يمكنهما أن

يقولا لنا، فمن الغباء ألا ننتهز هذه الفرصة.

الثاني: (يعود إلى الطاولة) لنتابع اللعب! سأحاول من الجانبين إلى الجيب الأوسط.. إذا لم أنجح سأوافق (يضرب الكرة ويخفق في إيصالها إلى الجيب) أؤمن بالتطير على الرغم من كل شيء! أنا موافق، سأرشحك، هذا مثير للاهتمام حتى... لا سيما أنني على الأقل لن أخسر شيئاً.

الأول: شكراً، كنت واثقاً من أنك ستنظر إلى اقتراحي بتعقل.

الثاني: حان وقت الذهاب، يمكن أن يلاحظوا غيابنا.

الأول: ربما.. ولكن ألا نكمل اللعبة؟

الثاني: دعنا منها! أنت ربحت الجولة الأولى.. أنا سأذهب أولاً. (يظهر الأخرس عند الباب ويرافق الثاني لتوديعه)

الأول: مع السلامة(يتابع اللعب).

(يعود الأخرس ويقترب من طاولة البلياردو، ويشد إليه المصباح ويخرج من هناك شريط تسجيل يناوله للأول).

. ظلام .

الجولة الثانية

(الأخرس يجلس قبالة التلفاز، يدخن ويشاهد "نشرة الأخبار". يرن الهاتف، يرفع الأخرس السماعة ويصغي، ثم يشعل النور،ويزيح الستائر، ويفتح النوافذ - تسمع ضجة الشارع - .

يخرج الأخرس، تتناهى إلى الأسماع أصوات تهتف "عاشت الحرية" "يسقط الحزب الشيوعي السوفيتي" "نريد محاكمة ستالين!" "أيها الراديكاليون، اخرجوا إلى المعركة الأولى والأخيرة" "عاشت الفوضوية!".

يعود الأخرس حاملاً باحتراس قارورة صغيرة، يشمها ويضعها على الطاولة الصغيرة، ثم يجذب المصباح إليه ويضع شريطاً في المسجلة، ويتفقد الكرات، ويدهن العصي بالطباشير، يدخل "الأول" بخطاً ثابتة، يحيي الأخرس بإشارة من يده ويقترب من النافذة، تعلو أصوات صفارات سيارات الشرطة وتطغى على الهتافات تظهر على الشاشة صورة "الأول" ويسمع صوته).

الصوت: إننا نبدأ السير في طريق شاقة، أجل، أجل، مرحلة شاقة جداً من حياتنا علينا أن نعيشها. ولكننا أيها الرفاق، ثوريون! وأية ثورة لا تتطلب تضحيات؟!! إنني أثق بكم يا جنود الثورة!

الأول: (بصوت خافت وهو مستغرق في التفكير) حماسي بعض الشيء، لا يجب رفع الصوت.. بهدوء أكثر.. لو كان الصوت أخفض قليلاً

لكان رد الفعل أفضل.

الصوت: والآن بعض الكلمات عن الوضع الحالي...

الأول: رسمي أكثر من اللزوم.. غير معبر.

الصوت: كما تعرفون، لقد بدأنا "إعادة بناء" عميقة للمجتمع كله. ورثنا تركة ثقيلة: الاقتصاد منهار، وثائر التنمية هبطت بشدة، الصعيد الاجتماعي مهمل.

الأول: الطرح كان يجب أن يكون أبسط وأقرب إلى الفهم.

الصوت: الخطة لا تنفذ، عدد المشاريع غير المنجزة يزداد، ما يسمى "مشاريع المدى الطويل"...

الأول: يا إلهي.. مثل أسلوب سلفي... كليشيهات كليشيهات! (يتناول زجاجة ويسكي، يملأ قدحاً ويشرب) يجب أن أغير المساعد، كهل ومبتذل.. يلزمني شخص أصغر سناً.

الصوت: إذا لم ننهمك، نحن وأنتم، في العمل بشكل ملموس؛ وإذا أغرقنا تلك العمليات التي بدأت عندنا بالكلام، وإذا أضعناها بالاجتماعات الفارغة، فإن "إعادة البناء" عندنا لن تنطلق أيها الرفاق!

الأول: لا بأس. (للأخرس) هل أحضرتها؟
(الأخرس يشير إلى القارورة)
(الأول يتنشقها) رائحة اللوز السحرية (للأخرس) أشكرك.
(يفتح خزانة صغيرة فيها أدوية ويضع القارورة فيها)

الصوت: والآن أيها الرفاق يجب أن أشاطركم مصاباً أليماً، إنها مأساتي الشخصية، ولكنني لا أستطيع أن أصمت عنها، لأن القضية ليست فيّ أنا ولا في مشاعري ولا في الألم الذي أعانيه، بل هي أكبر من ذلك بكثير، إنها قضية الثقة بالأصدقاء، وبكل من حمل على كاهله عبء زمننا الثقيل...

الأول: لا باس، بصراحة وإخلاص، لا بأس.
(يدخل الثاني. يتوقف قرب الباب وينظر إلى الشاشة دون أن يلاحظه الأول أو الأخرس).

الصوت: اسمحوا لي أن أقرأ مقطعاً من رسالة موجهة لنا جميعاً، على الرغم من أنها معنونة باسمي، يقول كاتبها: (يظهر على الشاشة وجه الثاني مكبراً) "لقد صعدت على قمة السلطة، وعن طريق الدسائس والشطارة تحصل على ما تريد: تنحي الذين لا ترضى عنهم والذين لا يوافقون معك، لقد تحولت إلى زعيم لا يأبه بآراء الآخرين، ومعنى ذلك أنك غداً ستصبح ديكتاتوراً؛ أنت أفسدت

مجتمعنا، دفعت بـه إلى مستنقع وحول، وبالتالي سيتطلب الأمر غداً استخدام الرشاشات لحفظ النظام.." هنا أتوقف عن القراءة لأن الحديث بعد هذا يمس زوجتي وأعتبر أن من غير اللائق التلفظ به من فوق هذا المنبر. (يظهر على الشاشة أشخاص مختلفون وترتفع هتافات تقول "يا للعار!" "فليصعد إلى المنبر ليوضح موقفه" "هذه إهانة". وأنا أيضاً هذا رأيي أيها الرفاق، ليعبر بنفسه عن كل آرائه بصراحة وصدق، كما هو متبع عندنا الآن..

الأول: عاطفي.

الثاني: (بحدة): وغد!

الأول: (ملاحظاً الثاني) لماذا أنت عاطفي إلى هذه الدرجة؟ يجب أن تكون أهدأ أيها الصديق، اهدأ.

(الأخرس يتراجع حتى الباب ويتوارى خلفه)

الثاني: جيد لقد ذهب، الآن أستطيع أن أقول كل شيء.. هل تفهم؟ كل شيء!

الأول: في أثناء دراستي الجامعية تدربت على الملاكمة.

الثاني: (يومئ برأسه إلى الشاشة) هل عرض هذا الشريط في التلفزيون؟

الأول: لم يعرض بعد.. لا يزال شريط فيديو.. وعلينا أن نقرر معاً: هل نعرضه في التلفزيون أم لا؟ ولذلك استدعيتك.

الثاني: منتهى الصفاقة!

الأول: أو منتهى التعقل.. لننظر ماذا بعد!

الثاني: أنت تعرف تماماً ماذا بعد!

الأول: يجب أن ننظر من جانب، في غمرة المعركة لا تستطيع دائماً أن تقوم الأحداث بشكل صحيح. التفاصيل يمكن أن تحجب الشيء الرئيس، وفي السياسة يجب أن تكون صاحياً، هل تشرب؟

الثاني: (بفتور) صب.

الأول: (يشغل الفيديو) لننظر ماذا يحدث بعد.

الثاني: سادية.

الأول: لا، بل أريد التحديد: مظلوم أم مضحك؟ الشعب دائماً يدافع عن المظلومين ويسخر من المهرجين، وليس من السهل دائماً تمييز الحد.

الثاني: كم أرغب في أن أنهال عليك ضرباً.

الأول: مرة أخرى لا أنصحك بهذا (يتخذ وضع من يتهيأ للملاكمة) أم نجرب كما في الطفولة؟ أنا نشأت بين الزعران، كل يوم كنا نتشاجر: إما بسبب الحمام، أو بسبب البنات. في البداية كانوا يضربونني، ولكن بعد ذلك ـ بعد أن تدربت على الملاكمة ـ بدؤوا يخافون.. على كل لا تزال أمامك فرصة. (يومئ برأسه إلى البليارد) وراء هذه الطاولة القوى متكافئة، أعرف أنك في الأشهر الأخيرة كنت تتمرن.

صوت الثاني: (واضح على الشاشة أنه في حيرة) كل شيء كان مفاجئاً بالنسبة لي. رسالة خاصة.. ثم الآن..

صوت الأول: كل لحظة في حياتنا ملك للناس الذين نكدح من أجلهم!

صوت الثاني: بما أن الأمر هكذا فإنني سأقول كل شيء! كل شيء!نعم، أنا أرى أن جواً غير طبيعي ينشأ في أوساط قيادتنا، سلطة أكبر من هائلة تتركز في يدي شخص واحد، وهذه خطوة نحو الماضي، نحو تلك الديكتاتورية التي كانت عندنا منذ عهد قريب، والتي لا تزال تتطلب علنية تامة.. أنا أرى أن من الضروري الحد من سلطة الشخص الواحد، ولكنني لا أزال أصطدم أكثر فأكثر بظاهرة الزعاموية.

الأول: مصطلح لا بأس به مناسب.. حتى الآن كل شيء على ما يرام، تابع...

صوت الثاني: (بنبرة حماسية) نحن لم نبدأ الثورة لكي يصبح أحدنا زعيماً من جديد! لا، إن نضالنا وحياتنا ملك للشعب، ولذلك علينا أن ننظر إلى كل من يسير في الطليعة عبر عدسة مكبرة، لا ينبغي أن نمطرهم بالأوسمة والامتيازات، بل علينا أن نجبرهم على العمل أكثر من الآخرين بمرات، وفي هذا تتجلى الميزة الوحيدة للسائرين في المقدمة! ولهذا فإن محاسبة كل منهم يجب أن تجري دون رحمة! أنا انتهيت..

الأول: (يوقف الفيديو) إنهم لم يفهموا (صفير وهتافات: "يسقط" "يا للعار!")

الثاني: وأنا أيضاً، ما حاجتك إلى هذا؟ لست أنا الخائن، بل أنت! أنت؟ لو لم أكن أنا موجوداً أين كان يمكن أن نفتش عنك؟ ثلاثة أصوات فقط قررت مصيرك، ثلاثة، وأحدها صوتي أنا! وهكذا تجازيني الآن على الخير وعلى الإخلاص؟! هكذا؟! ما الذي تضمره؟.. أعترف أن أشياء كثيرة قد أنجزت بشكل صحيح وبمهارة، اقصد

إزاحتك للشيوخ كلهم في وقت واحد، وبناء على رغبتهم الخاصة تقاعدوا، لم يستطع أحد منهم أن يرفض.. لا.. هناك واحد استطاع، ولكنه طوال حياته كان مجنوناً، أما الآخرون فابتعدوا بإرادتهم.

الأول: كانوا يأملون بمعاشات عالية، وجرايات خاصة، وفيلات خاصة، وهم، بالمناسبة، حصلوا عليها..

الثاني: تدفع الحساب كاملاً، والآن برأيك حان دوري، أليس كذلك؟ ولكنك بحاجة إلي! أحقاً أنك لا تدرك أن الشباب آتون، وهؤلاء أسنانهم حادة، وهممهم عالية، وسيلتهمونك التهاماً.. فلماذا تعمد إلى ضرب أنصارك؟ لماذا؟

الأول: (بهدوء) هل نلعب جولة؟

الثاني: دائماً هكذا.. ولا أعرف ماذا يدور في رأسك! داهية! لماذا أنت بحاجة إلى حياتي؟ لماذا؟

الأول: هل تعرف بم أحلم؟ بالهدوء.. أتذكر سلفنا. كان على العموم، إنساناً طيباً، طاعناً في السن، وأصيب مرتين بالسكتة الدماغية.. ألم يكن عليه أن يعتزل ويذهب ليتسلى مع أولاد أحفاده ويعيش في هدوء، ماذا كان يريد أكثر؟! ولكن لا، هذا قليل: كان يريد المجد والأوسمة والتعظيم.. هيا نبدأ الجولة، آمل أن تفوز أنت.

الثاني: (عابساً) الآن. لقد اضطربت. أحس بوخزة في القلب؛ ألا يوجد هنا فاليدول أو شيء مشابه؟

الأول: (مقترباً من الصيدلية الصغيرة) هنا يوجد كل شيء، هذه القارورة تحتوي على "قطرة" مهدئة.. هل يكفي خمس عشرة نقطة؟ لكن إياك أن تخطئها، القارورة التي لها رائحة اللوز: خمس نقاط منها وينتهي كل شيء! أترى هذه الحياة: خمس عشرة نقطة تحفظها، وخمس تنهيها.

الثاني: سأصب بنفسي (يتشممإحدى القوارير، ثم قارورة أخرى) فعلاً رائحة اللوز.. لم هذه القارورة هنا؟

الأول: الروائح كالناس لابد أن تكون مختلفة، ولا يجوز أن نخطئ فيها،

الثاني: في هذه الحالة أنا تحسنت.. هل نبدأ (يومئ برأسه إلى البليارد) ما هو ثمن الجولة اليوم؟ المرة الماضية أنت فزت، للأسف..

الأول: سأضرب.. (يلعب) ما الثمن؟ لنلعب لمجرد التسلية، لماذا ينبغي بالضرورة أن نراهن على شيء ما؟

الثاني: يبدو لي أنك لا تستطيع إلا هكذا..

الأول: (مستغرباً) حقاً؟ في هذه الحالة دعنا نتفق على أنه إذا ربحت أنت يبقى الشريط (يومئ إلى الفيديو) لنا نحن فقط، أي لحلقة ضيقة من المطلعين، أما إذا خسرت، فإنه سيعرض على الجمهور.

الثاني: ماذا، هل جننت؟!!

الأول: لماذا؟ من المعروف أن الناس يهتمون بما يجري "فوق"، أليس كذلك؟ ألم تكن أنت نفسك تكرر هذا عدة مرات في النهار.. أي بعبارة أخرى: العلنية التامة والشاملة.

الثاني: غباء.

الأول: (يومئ برأسه إلى الكرات) دورك.. يمكنك أن تصيب كرتين جاهزتين دفعة واحدة.. غباء؟! ولكن أنت بالذات لا تعترف بالسيارة الخاصة، وتذهب إلى العمل في الباص، عفواً ليس كل يوم، بل فعلت هذا مرتين فقط.. بينما الناس يظنون أنك تفعل هذا كل يوم، ويظنون أن زوجتك تذهب لتتسوق حاملة "الشبكة" مع أنها لم تفعل هذا سوى مرتين أيضاً، لا عفواً، ثلاث مرات.. في حين أن السيارة الخاصة تقوم تحت جنح الظلام بنقل المواد التموينية من المستودع الخاص.. لكن الناس لا ينبغي لهم أن يعرفوا هذا: ما الداعي لإزعاجهم؟

الثاني: (يدخل كرتين) وعن هذا أيضاً قدموا لك تقريراً.. كسب الشعبية له ثمنه، أترى كم أنا صريح معك.. كسب الشعبية..

الأول: (ضاحكاً) ألا يبدو لك أن ما يجري بيننا يشبه ما يجري في... المطابخ المشتركة!

الثاني: (بحدة) لا أعرف، لم أعش في أبنية جماعية.

الأول: أنا عشت في صباي، وفي شقق مشتركة أيضاً.

الثاني: (منفجراً) ألم تسأم من التهريج؟ هذا النوع من "الجزويتية" قل: ماذا تريد مني؟ لم تمثل هذه الكوميديا؟ سواء في الاجتماع أو الآن! (يرمي عصا البليارد بغضب).

الأول: ستكسرها، خسارة، أعصابك تنهار...

الثاني: "جزويتي"! (يترع كأساً بالويسكي ويعبها دفعة واحد).

الأول: يجب أن تقلع عن هذه العادة (يومئ برأسه إلى الكأس) إنك تسيء الاستعمال، وهذا سيئ حتى في اللحظات الحاسمة لا تستطيع ضبط نفسك.

الثاني: هذا شأني، الآن لم يبق لي إلا هذا.

الأول: لقد قلت هذا أكثر مرة، وكل مرة كنت تربح (يومئ إلى الطاولة)

مرة أخرى كرة جاهزة.. محظوظ.

الثاني: فلتذهب إلى.. (يضبط أعصابه) هل ستجيبني أم لا؟

الأول: (بهدوء) طبعاً سأجيبك. لهذا دعوتك إلى هنا.

الثاني: (مستعيداً هدوءه) في البداية السوط وبعد ذلك الجزرة.

الأول: (مبتسماً) أو على الأصح: فرق تسد (يومئ إلى البليارد) الجولة لم تنته، دورك.

الثاني: أحياناً أحتار، لا أعرف ما الذي ستخترعه غداً من الصعب جداً التنبؤ بسلوكك وتوقع تصرفاتك، مثل الزئبق: لا تستطيع أن تجزر بأي اتجاه سيسيل.

الأول: العب بثقة أكبر؛ فعلى كل ضربة يتوقف الكثير.. بالمناسبة اطلعت على التقرير الطبي، أنت لم تصب بنوبة قلبية كما تزعم، بل كنت في حالة سكر شديد لا أكثر، أليس كذلك؟

الثاني: (بفتور) كذلك أو ليس كذلك، أية أهمية لهذا؟ كما تقول لهم أنت يكتبون!

الأول: الحقيقة غالية علي.

الثاني: نعم، شربت قليلاً. أتظن أنني لم أكن خائفاً؟ طبعاً أنت يسهل عليك الحكم، فقد كنت تقف جانباً، مع المشاهدين، أليس مخيفاً أن تعتلي المنبر وتقول للجميع إن العقدين المنصرمين قد ذهبا هباءً، وإننا لم نعش كما كان ينبغي، وأعتقد أنك نفسك قد خفت، فقدمتني أنا إلى خط النار.

الأول: جعلت منك بطلاً.. البلاد كلها أخذت تتحدث عنك بصفتك جريئاً وحازماً.

الثاني: أقول لك بصدق إنني حتى الآن لم أستطع أن أفهم، على الرغم من مرور وقت طويل، لم كلفتني هذه المهمة آنذاك.

الأول: (مبتسماً) رجوتك.

الثاني: نعم، رجوتني، ولا أكتمك: كنت أعتقد أنك تدفعني إلى خط النار، وترميني أمامهم ليمزقوني، وأنك قد جبنت..

الأول: لم يكن باستطاعتي، أمر سيئ أن تلقي بالمسؤولية عن كل شيء على سلفك عندما تصبح أنت على رأس السلطة .

الثاني: أعتقد أنك على حق، ولكنني آنذاك لم أدرك هذا و.. خفت.. ولذلك شربت كأساً لأستجمع شجاعتي.

الأول: (ضاحكاً) أبلغوني أنك لا تستطيع أن تتحرك، وأنك مستلق في الفراش، فهمت رأساً أنك جبنت، الأطباء قالوا: دعوه ينم نصف

ساعة وبعد ذلك سيكون بمقدوره أن ينهض، ويخطب أيضاً، واضطررنا إلى تمديد الاستراحة.. وها أنت ترى كيف أتت النتيجة ممتازة، تجاوزت خمس درجات بقفزة واحدة، وصلت مباشرة إلى موقف اللاعب الحر، كسبت الشهرة والشعبية وحب الجميع بثمن لا بأس به للدعم، أليس كذلك؟

الثاني: ولكن لم وضعتني على خط النار اليوم؟ لماذا؟

الأول: بدأت تشوش علي. مرتين تنقلت بالباص، زوجتك تتسوق بنفسها، تقف بالدور...

الثاني: وماذا في ذلك؟

الأول: لن تستطيع أن تخدعني! هل تعتقد حقاً أنني لا أفهمك؟ أتريد الصدق؟

الثاني: من فضلك.. وإن كان هذا ليس من طبعك..

الأول: أنا لا أتهكم، أنت قائد سيئ، أو بتعبير أدق: سيئ جداً لا تفهم الناس، تشعر أنك أعلى منهم، ليس بمقدورك إلا إصدار الأوامر، ثم إنك لا تقوم تصرفاتك بنظرة ناقدة.. تعطي الكثير من الوعود ولا تنفذ شيئاً منها.. تثور حولك ضجة قوية لأنك تظهر بمظهر الديمقراطي.. أظن أن سلوكك هذا وتلك الرسالة السخيفة التي وجهتها إلي ليسا إلا محاولة لتفادي الفشل، وهذا واضح للكثيرين، ولكن حدسك لم يخنك: يجب اتهام الآخرين، وأنا في المقدمة، وعندئذ ذنبك يتحمله غيرك. فكرة لا بأس بها لكنها سطحية.

الثاني: هذا غير صحيح!

الأول: أنت الآن لست في اجتماع جماهيري، فلماذا تحاول أن تتكتم؟! أنا لا أقول إن الفكرة سيئة؛ بالعكس خطوة لا بأس بها سياسياً، بل لا بأس بها على الإطلاق، ولكنها بالنسبة لي ليست مفيدة، ولذلك فقد رددت بضربة.

الثاني: ضربة مخالفة لأصول اللعبة!

الأول: ضربة وقائية، الأوهام خطرة، والغرور أيضاً، أفهم سبب استيائك: لابد أنك ناقشت الأمر مع زوجتك أكثر من مرة، وربما قالت لك: لقد وصل هو إلى هناك، وأنت كان بإمكانك.. لا.. لم يكن بإمكانك يا عزيزي! لم يكن بإمكانك! أنت كنت تحتقر الشيوخ، وهؤلاء كانوا أقوياء، لم يكن بالإمكان التغلب عليهم بالمجابهة المباشرة، بل كان يجب إسقاطهم على مراحل: واحد إثر آخر دون

تعجل، بتأليب بعضهم على بعض، وهذا عمل دقيق وضروري، ولكن ليس هناك طريقة أخرى، لو توليته أنت لاحترقت رأساً.. هل ترى كم أنا صريح معك، لأنني كنت أعتبرك صديقاً.

الثاني: كنت؟!

الأول: كل شيء يتوقف على نتيجة الجولة، اربح.. الضربة لك، إياك أن تخطئ.

الثاني: (يدخل الكرة) تمام!

الأول: فرصك تتزايد، تابع.

الثاني: ألعب وكأني مغمض العينين، كالفأر مع القط، ومع قط كهل ومحنك.

الأول: أشكرك على هذا الإطراء! وبالمناسبة أنا لا أطيق القطط، أفضل الكلاب، كلاب الصيد.

الثاني: سمعنا بهذا، سمعنا.. (بتهكم) يقولون إنك كنت تخرج إلى الصيد مع كل واحد من "السابقين" تسايره وتتملقه وتسليه.. لم تترك واحداً من الشيوخ إلا وخرجت معه، وكنت تحبهم جميعاً..

الأول: وماذا يقولون أيضاً؟

الثاني: أشياء كثيرة، سمعت من النكات حتى الآن نحو عشرين نكتة.

الأول: ألا تحكيها لي؟.. على كل ذاكرتك كانت دائماً ضعيفة، النكات دليل الشعبية، وعدم وجودها يدل على أن السياسي لا يثير اهتمام الشعب هكذا الأمر يا عزيزي.. عن الشيوخ والصيد.. موضوع طريف، أقول لك أكثر: من قبل لم أكن أطيق الصيد بتاتاً، وعندما كان أحد والديّ يذبح دجاجة، كان يغمى عليّ.. ولكن فيما بعد اضطررت إلى أن أتغلب على نفسي، فأصبحت أحب الصيد وأجيد التسديد، وأستميل الصيادين المهرة. وكيف يمكن غير ذلك إذا كان رؤساؤنا وزعماؤنا السابقون مولعين بهذه الهواية؟ وفي منطقتي ثمة بقعة من أفضل البقاع للصيد؟.. كنت أسليهم وأصطاد معهم، وأحياناً أتملقهم، فقد نشأت لديهم حاجة فيزيولوجية إلى التملق.. وفي الوقت نفسه كنت أركز انتباهي لأدرس كل واحد منهم وأعرف نقاط ضعفه، ولذلك تراهم تركوا مناصبهم هكذا: بالإجماع، ودون تذمر، ولاحظ أنهم لم يتنحّوا بعد صراع، بل بسرور تقريباً، وكأنهم يقولون إننا قد أزحنا عبئاً عن كاهلهم... إزعال الشيوخ إثم... أما الصيد فقد تركته.. لم يبق له لزوم الآن.

الثاني: لم يبق إلاّ البليياردو؟

الأول: هذه عادة مستحكمة.. ثم إنه يتيح لك إمكانية التفكير، جوخ أخضر وفوقه كرات مذهبة.. كل مرة تنشأ في الذهن مختلف التداعيات.. أحياناً يخيل إليّ أن الكرة كوكب، ودقّة الضربة تحدد المكان الذي سيطير إليه.. أو أن الكرة ذرة، والكرات معاً هي الكون.. انظر
(يشير إلى الطاولة) هذه: الأرض؛ وهذه: الزهرة، وهذه: المريخ؛ وهذه: المشتري.. والآن ستتطاير كلها إلى مختلف الجهات، وكل هذا لأنك تأمرها بذلك..

الثاني: هراء!

الأول: لا تقل هذا؛ في اليابان توجد حديقة تُسمى حديقة الأحجار، تجلس بجانب الأحجار وتنظر إليها فتحس كأنك تبحر في المحيط أو تجول في الكون..

الثاني: ولكن أنت لم تزر اليابان..

الأول: سنزورها أنت وأنا، لقد حذرتك: ثمن كل ضربة غالٍ جداً.

الثاني: لم أعد أبالي، لقد خسرت أكثر من جولة..

الأول: في البلياردو، كما في الحياة، المجاهيل كثيرة جداً. حدث لي مرة أن أنقذت جولة ميئوساً منها؛ كانت النتيجة 7 إلى 5 في صالح خصمي، وضربت فأدخلت ثلاث كرات دفعة واحدة. شيء لا يصدق! نحن الاثنان ذهلنا.
في الحقيقة لم يحدث لي مثل هذا سوى مرة واحدة ؛جرب فأنت أيضاً يجب أن يحالفك الحظ!

الثاني: كما اليوم؟.. عندما كان أنصارك الإمعات يقدمون مداخلاتهم كنت أنظر إليك. أية تعابير عن الظفر كانت ترتسم على وجهك! أو إن هذا ما خيلَ إليّ؟ كنتَ تستمتع، فالكلاب تطارد الأرنب، وهو لم يعد يجد مكاناً يختبئ فيه، لقد أنشبوا فيه أنيابهم، وأنت تزهو بنشوة الظفر...

الأول: حقاً؟

الثاني: لماذا تلعب معي لعبة الأوراق المستورة؟ أنا، للأسف، قد خسرت.. نعم، إن تصرفاتك وأفكارك لا تعجبني. أنت انحرفت جانباً وخنت كل ما ناضلنا من أجله سنين طويلة. أنت جررتنا إلى الهاوية، جررتنا كلنا! ولذلك أرى أنك يجب أن تذهب.

الأول: قلتَها في النهاية.

الثاني: ولماذا أخفي الآن ما أضمره؟ أنت الذي فزت ووجهت الضربة

الأولى. أتظن أنني لا أدرك أن اجتماع اليوم ليس وليد المصادفة؟ لقد قررت أن تدمرني، وأعترف أنك قد أنجزت هذا بمهارة فائقة.. ولا داعي للمراوغة فأنا أعلم أن الشريط المسجل قد أرسل إلى محطة التلفزيون... فزتُ أم لم أفز؛ هذا ليس مهماً.

الأول: **يسرني أنك وصلت بنفسك إلى هذا الاستنتاج.. الآن استراح ضميري. (يقترب من الهاتف ويدير القرص) نعم، نعم، هذا أنا.. أذيعوا التقرير عن اجتماع اليوم بالتلفزيون.. طبعاً بالكامل، دون حذف.. لا ينبغي أن يكون عندنا أسرار نخفيها عن الشعب! لماذا على غير العادة؟! العلنية ليست مجرد كلمة جميلة، بل هي واقع. أذيعوا التقرير، إلى اللقاء! (للثاني) قرارك صحيح. (يضحك) لقد أزحت بهذا صخرة عن صدري.**

(الثاني يلزم الصمت. الأول يشعل التلفاز. المذيع: "نقطع برامجنا لنذيع عليكم "نشرة أخبار خاصة").

الثاني: **وغد!**

الأول: **(يطفئ التلفاز) البقية تعرفها..**

الثاني: **لا، أشعله! تلذذ يا مصاص الدماء (يذرع الصالة ذهاباً وإياباً) لقد كنت أثق به. كان صديقي.. إنه "يهوذا"!**

الأول: **(بهدوء) لا تستهتر.. من الأحسن لك أن تتذكر طفولتك، منذ فجر حياتك، هل تذكر؟ أنا منذ صباي كنت واثقاً بأنني سأصبح قبطان سفينة، وأقود شراعي حول رأس "هورن"[1]، وستضرب الأمواج متن سفينتي، ويتصدع الصاري و ينهار، وأنا أقف على منصة القبطان، وأرى كيف يومض خلف جدار العاصفة أول أشعة الشمس.. لا أحد يلاحظها غيري، البحارة يبدؤون بالتمرد، وأنا أرى سكون العاصفة، وجزراً خضراً حيث تنمو نباتات عجيبة، ونحن المتعبين المرهقين من الصراع مع قوى الطبيعة نستجمع فلول قوانا ونجر أنفسنا نحو الشاطئ الرملي، ونستلقي هناك طويلاً طويلاً إلى أن نستعيد قوانا..**

الثاني: **مجنون.. مدسوس.. خائن (يصب ويسكي في الكأس).**

الأول: **(بلا مبالاة) صب لي نبيذاً، ولكن إياك أن تسول لك نفسك تسميمه. أنت الآن لديك الاستعداد لذلك.. القارورة التي تفوح منها رائحة اللوز موجودة إلى اليسار (يجلس على الكنبة**

[1] رأس في جنوب تشيلي بجزيرة أرض النار. أقصى نقطة في جنوب أميركا الجنوبية.

ويغمض عينيه). (الثاني ينظر وقد بدا عليه عدم الفهم) أم أنك كنت تحلم بشيء آخر؟ بالبيت القديم الذي بناه الأجداد من جذوع الأشجار في طرف الغابة، قرب البحيرة.. هل تذكر كيف تفوح رائحة العشب المحشوش حديثاً؟ وفي الصباح الباكر، عند انبلاج الفجر، تسرع إلى القارب وتجدف نحو الجزء العريض الهادئ من النهر حيث تلعب أسماك الشبوط وتضرب أسماك الفرخ التي تظل في بحث دائب عن الغذاء حتى شروق الشمس، وأنت تسرع لملاقاة القاع، وتسحب الأسماك واحدة إثر أخرى لأنها اليوم في حالة نهم.

الثاني: هراء! هذا غير ممكن! (يقترب من التلفاز ويشعله، لا يسمع صوت ولكن يظهر البرنامج نفسه: ينظر إلى "الأول" بحَيْرة).

الأول: (يجلس مغمض العينين) كنا نحلم بأشياء مختلفة تماماً، كنا نحلم بحياة رائعة وهادئة، ونحلم بالعواصف والسفن، وبالنساء الجميلات، وبالأطفال ذوي الشعور الفاتحة الذين سينجب كل واحد منا الكثيرين منهم، صبياناً وبنات، خمسة وخمساً... وما الذي حصلنا عليه بدل ذلك؟ خطابات واجتماعات، خطابات واجتماعات.. نسب مئوية، براغٍ، صامولات، صواريخ، قنابل ذرية، حوادث قطارات، إضرابات الراديكاليين.. رأس "هورن" تحول إلى غرفة مكتب، الفجر عند البحيرة: إلى استقبال الوفود؛ والأطفال: إلى مراسيم عن تنظيم ولادتهم وحمايتهم (ينهض بعنف، يطفئ التلفاز). أحقاً لا ترغب في العودة إلى الطفولة، إلى حلمك، وفي نهاية المطاف، إلى الحياة السوية؟

الثاني: (بتجهّم) أشكرك على أنك تساعدني لتحقيق ذلك! الآن لم يبق لي سوى تربية أحفادي..

الأول: ضعيف! أنت لم تحلم قط برأس هورن، وبالعواصف والجزر الخضر..

الثاني: أنا كنت أعمل، عشت بدون أب، وكان عليّ أن أعيل الأسرة. أمي كانت مريضة، وحتى الآن عليّ أن أطعم سبعة أفواه... لم يكن لدي وقت للحكايات..

الأول: لا تقلق؛ سنؤمن لك ما تحتاجه أنت والآخرون.

الثاني: شكراً على الصدقة؛ يمكنني الاستغناء عنها!

الأول: هيا صارع.. لقد طلبت كأس نبيذ يكفي أن تضيف إليه قطرات من القارورة التي إلى اليسار وينتهي الأمر. يهوذا سيسقط، والعدالة

ستنتصر...

الثاني: تسخر (يسكت، ثم يقترب من المنضدة الصغيرة بحزم، ويصب النبيذ، ويتناول القارورة بحركة استعراضية، ويفرغها في النبيذ).

الأول: (مبتسماً) برافو. خطوة حازمة.

الثاني: أعرف أنك لن تشر به أبداً... ماذا في ذهنك بعد؟

الأول: (يقترب من الكأس وينظر إليها قرب النور) الحياة والموت - لحظة واحدة تفصل بينهما. حركة واحدة وإذا بك تتجاوز الخط الفاصل وتصبح عاجزاً عن العودة.. (للثاني) ماذا تعتقد: هل توجد هناك حياة أخرى، حياة لا تتكرر، حياة أبدية؟ يخيل إليّ أحياناً أنها موجودة. وإلاّ فلماذا حياتنا الحالية؟ أيعقل أن يكون المؤمنون على خطأ طوال هذه القرون؟ هم، وليس نحن؟

الثاني: لا تكن غبياً.

الأول: والإحساس اللذيذ بالحرية والطمأنينة، هذا الإحساس الذي يسري مباشرة في الجسم ولا يعود يفارقه، إن هذا لا يحدث إلاّ في حالة الحب الذي تنسى فيه نفسك، والرائع بالتالي، وإلى جانبك تضطجع امرأة معبودة ومرتوية، وتحس هي أيضاً بالاطمئنان، فأنت أعطيتها كل ما تستطيع إعطاءه، وهي سعيدة..

الثاني: (بحيرة) هل جننت؟

الأول: (من غير أن يلقي إليه بالاً) هل وجدت الوقت لتحب كما كنت تحلم؟ ولو مرة واحدة فقط تلك الفتاة نفسها التي ومضت في سماء صباك ولم تترك سوى ذكرياتي، وهذه الذكريات تهز كيانك كله، وقد ظللت تأمل أن تراها في كل فتاة تصادفها، ولكن عبثاً.. وما جدوى كل ما تبقى، ومن الذي يحتاج إلى حياتك، وإلى نضالك، وإليك ذاتك؟ مجرد أوهام وآمال فارغة، وكلمات لا معنى لها. (يتأمل الكأس).

الثاني: (بقلق) أعتقد أنك لست في وعيك.. غريب.. اعطني الكأس لأفرغها.. نبيذ جديد..

الأول: هل تجبن؟ هل كان بمقدورك أن تشربها لو...؟

الثاني: وما الداعي؟ هذه أمور لا مزاح فيها... هكذا لا يجوز!

الأول: تعلم، أيها الجبان (يشرب الكأس بضع يده على قلبه ويقع)

(يدخل الأخرس راكضاً، ينحني فوق "الأول" يضع أذنه على صدره).

الثاني: (مرتبكاً) غباء.. هو بنفسه.. لا أفهم (يتراجع نحو الباب) هذا فظيع.. أخذ الكأس وشربها.. من هو بحاجة إلى هذا السم!! (الأخرس يشهر مسدساً ويصوبه نحو "الثاني" ويشير إليه أن يرفع يديه. "الثاني" لا يقاوم) أنا لست مذنباً... لم أكن أريد.. الآن لا تستطيع أن تبرهن على هذا لأحد..سيلقون بي في السجن يا لـه من وغد، وقع رأساً.. يا إلهي.. ليتني شربتها أنا.. ظننت أنه مزاح.. أنه يتسلى.. دائماً كان يمزح.. ومن الذي جلب هذه القارورة؟ آه يا إلهي، يا إلهي... (الأخرس يأمر "الثاني" بأن يدير وجهه للجدار يفتشه) لم أضمر لـه شراً قط.. كان صديقي.. هو بنفسه، بنفسه، بنفسه.. أنت رأيت هذا.. هو بنفسه (يبكي) لماذا يعاكسني الحظ هكذا؟ لماذا؟

("الأول" ينهض. ينفض ملابسه، يجلس على الكنبة، يشير إلى الأخرس أن يخرج، يتوارى الأخرس خلف الباب).

الأول: كفى!

الثاني: (يلتفت فيرى "الأول" جالساً) أنت.. أنت.. أنت..

الأول: نعم، أنا حيّ! مستحضر ذو تأثير نفسي عادي يوقف النشاط لمدة دقيقتين، اختراع أميركي. إحدى الشركات عرضته علينا على أساس أنه يصلح لتفريق المتظاهرين، أظن أنه ينبغي أن نوقع العقد فعاليته مضمونه.

الثاني: (يقعد على الأرض متهاوياً) لا.. هذا يتجاوز كل الحدود..

الأول: ألم تكن تشارك في نشاط فرق الهواة الفنية؟ في أيامنا كل مدرسة كان فيها حلقة تمثيل، أنا مثلت ثلاث سنوات، وشاركت في مسرحيات تشيخوف..

الثاني: يكفي، لم أعد أحتمل! سأذهب إلى الريف أكمل حياتي كيفما كان.. هذا فوق مقدرتي..

الأول: كنت واثقاً بأنك قادر على كل شيء، ولم أخطئ، ولذلك فإن الريف والمعاش التقاعدي وما شابه ذلك - كله ملغى!

الثاني: (بأمل) معنى ذلك أن الشريط لم يعرض في التلفزيون.

الأول: لماذا؟ لقد عرض. وهذه بداية طريق جديد لك! هل تفهم؟ جديد مبدئياً، ومن شأنه أن يوصلك إلى قمة السلطة! هل تفهم؟ إلى القمة! لا إلى قمتي أنا بالطبع، فهي مشغولة، بل إلى قمة مجاورة.. معاً تقريباً..

الثاني: لا أفهم!

الأول: يا إلهي! الأمر بسيط جداً. من أنت الآن؟ مظلوم، معتدى عليك من قبلنا نحن القادة! أنت الآن شاة بيضاء في قطيع رمادي، أنت مذل ومهان.. فماذا بقي للشعب أن يفعله؟ الإشفاق عليك، ومعنى ذلك: النضال من أجل المهان.. وقريباً ستصبح بطلاً قومياً، ستصبح.. إذا وقفت ضدي.. إذا أخذت تنتقدني، وتفضحني، وتحاربني..

الثاني: وما حاجتك إلى هذا؟

الأول: هذا الذي تحتاج إليه أنت، يحتاج إليه غرورك وطبيعتك.

الثاني: وأنت؟

الأول: عندنا لم توجد معارضة قط، كنا ندافع عن الجيد جداً كبديل عن الجيد، كنا نحارب الأشباح.. في حين أن الإله والشيطان يعيشان دائماً جنباً إلى جنب والإنسان بينهما، ولذلك هو بين يسر وعسر، وفرح وحزن، وهو في النهاية يولد ويموت.. وإذا كنا نحيي المجتمع من جديد فعلينا أن نضعه أمام خيار، والخيار في حالتنا هذه: أنا وأنت.

الثاني: لك دور الإله، ولي دور الشيطان؟

الأول: هذا لا يمكن قوله إلاّ في النهاية.. أما الآن ـ فوداعاً! نحن لا نملك الحق في اللقاء.

("الثاني" يهم بأن يقول شيئاً، ولكنه يغير رأيه، يبتعد ببطء يظهر الأخرس عند الباب). (للأخرس)

أريد أن أسمع الشريط.. يبدو لي أننا ارتكبنا هفوة في مكان ما، وهذه الغلطة يمكن أن تكلفنا غالياً..

(الأخرس يشد المصباح إليه ويخرج الشريط منه، ويقترب من آلة التسجيل ويشغلها).

ظلام

الجولة الثانية

(يصلّ القفل ويفتح الباب مصدراً صريراً. يدخل "الأول" إلى الصالة وينظر حواليه، يرى زر الكهرباء. يشعل المصابيح. المقاعد مجلله بأغطية. إن المنظر يوحي بأن المكان لم يزره أحد منذ مدة طويلة).

الأول: الإهمال والغبار في كل مكان (يحاول إزاحة الستائر ويفلح بعد جهد، يفتح النافذة فيتدفق إلى صالة البليارد ضجيج الجماهير) ولا تجد مكاناً تتوارى فيه، العالم فقد عقله.. ولكن لماذا؟ لماذا؟ من الآن فصاعداً لن أكف عن توجيه هذا السؤال.. كم أرغب في التدخين

الآن.. منذ كم سنة تركته؟ ست عشرة سنة كاملة.. وكأن هذا كان البارحة.. لا.. فعلاً منذ ست عشرة سنة، وبالذات في تلك السنة التي بدأت فيها الصراع والصعود... ومن كان يظن! جندي عادي.. واحد من آلاف.. والآن في القمة، ست عشرة سنة. ولكن ربما لم يكن ينبغي أن أبدأ أصلاً؟!

(يدخل الأخرس ينظر "الأول" إلى الساعة)

لقد أتيتُ باكراً، نهارك مبارك أيها الصديق، اعذرني.. لم أتمكن من إبلاغك سلفاً.. الظروف.. أردت أن أختلي بنفسي.. لا تقلق. كل شيء على ما يرام..

(يقترب الأخرس من الطاولة، يشد المصباح إليه ويتناول شريط التسجيل)

لا داعي لهذا، لم يعد أحد بحاجة إلى هذه التسجيلات الآن. بالمناسبة، هناك خلل في الأجهزة، فالأصوات على الشريط الأخير كانت سيئة، وهناك طقطقة، على العموم يجب تبديل الأجهزة.. ولكن الآن لا داعي للتسجيل.. حتى ولو للتاريخ.. فكل شيء يذاع بالتلفزيون، والصحف تنشر كل شيء.. حتى أكثر أفكارنا سرية أصبحت معروفة؛ كل شيء تغير الآن.. منذ متى لم نتقابل؟ منذ ستة أو سبعة أشهر؟ الوقت يطير طيراناً.. من مؤتمر عام إلى مؤتمر مرحلي، ومن زيارة إلى زيارة، ومن اجتماع خطابي إلى آخر.. لا ننتهي من مناسبة إلاّ لننتظر مناسبة أخرى. حتى أصبح الواحد منا لا يعيش من الاثنين إلى الأحد، بل من حدث إلى آخر... ثم إن علينا أن ننتظر ما سيقوله صديقنا المشترك. مرة يعضّ هنا ومرة هناك.. لم يُبْقِفي جسمنا عضواً واحداً سليماً، لم يدع أمراً إلاّ ودسّ أنفه فيه.. هل نلعب؟ إنه الآن يتمتع بالحماية، الجماهير تستقبله كقديس، لا يجد الوقت الكافي لتوقيع اسمه على دفاتر المعجبين ـ شعبية واسعة.. لكنه لا يعرف أن الشهرة ضارة، ففي البداية تدغدغ مشاعرك وترضي غرورك، ولكن فيما بعد تمرّغك في الوحل (يرتب الكرات) أبداً. ويمكن أن أبدأ أنا (الأخرس يضرب هرم الكرات ويبددها) ضربة قوية. من الواضح أنك أستاذ.. أما نحن فمجرد هواة، لسنا محترفين. على الأقل هذا ما يراه خصومنا ويتحدثون عنه في كل مكان، ولكن أي هواة نحن إذا كنا قد فعلنا كل هذا في البلد؟! فأينما وجّهت بصرك تشاهد أشياء لا تكاد تعرفها.. (يضحك) أحياناً أفكر: ربما كان كل هذا عبثاً؟ "إعادة البناء" و"التفكير الجديد"، ومصير العالم والإنسانية الجديد؟ صديقنا تأخر..

أي نعم.. معه حق. ففي الأشهر الأخيرة لا يتحدثون إلا عنه؛ يقولون ها قد ظهر عندنا أخيراً منقذ! إنه ذكي ووسيم وبسيط، وقد جمع حوله فريق عمل رائعاً.. من حسن حظك أنك لا تمارس السياسة فهي كالعقاب الإلهي للإنسان.. أوه.. ضربة لا بأس بها مرة أخرى أخسر، يا للأسف.. لا، لا، لست بحاجة إلى كرات جاهزة، فهي تفسد لذة اللعب. (يبتعد عن الطاولة، يملأ الكأس لنفسه ويشرب) لا تنظر إلي هذه النظرة الملأى بالإدانة! نعم، نعم، أنا أذنبت، ومستعد أن أضع رأسي على المقصلة وأقول: اعدموني (يقترب من الطاولة ويجمع الكرات) (ينظر الأخرس إليه نظرة تنم على عدم الفهم) لنلعب بشكل آخر، من البداية، إذا أدخلت أنا كرة أتحدث عما هو جيد، وإذا أدخلت أنت أتحدث عن الأخطاء، وهكذا دواليك ـ حتى الكرة الأخيرة، وبعد ذلك نحسب ونحدد الكفة الراجحة اتفقنا؟ لنبدأ... (الأخرس يدخل كرة من أول ضربة) إيه، هذه ليست البداية الأفضل... إذاً... عن الكحول. لقد بدأت مكافحته كفاحاً لا هوادة فيه، في جميع الاتجاهات، لأن البلاد كانت مخمورة و على جميع المستويات، من أي متشرد وحتى الأمين العام، كلهم كانوا يشربون، ولكن بأشكال مختلفة: الصغار وراء البوابة، ونحن في البوفيهات الخاصة، ولم يكن أحد يعرف في الحقيقة من كان يشرب أكثر.. وعلى كل ليس هذا هو المهم، بل المهم هو أن الجميع كانوا يشربون على حساب الدولة وقد بدأت أنا هذه المعركة... الطوابير الطويلة في محال البيع؛ صنع الخمور في البيوت سراً؛ قطع أشجار الكرمة..

نعم.. نعم، كل هذا كان يحدث. هل خسرت؟ لا.. سمعت ما يكفي من النكات عني، ولكن على الأقل لم يعد المسؤولون يشربون على حساب الدولة، أصبحوا الآن يدفعون، اعتادوا، الهيبة لم تجدِ نفعاً؟ هذا صحيح.. عادوا يشربون من جديد؟ أيضاً صحيح، وأنت ترى أنني أنا ذاتي بدأت أشرب.. من الشعور بالكآبة.. الجميع يزعمون أنني ارتكبت خطأ .. ولكن عبثاً وحتى صديقنا المشترك يتحدث عن هذا في كل الاجتماعات الخطابية، ويصفقون لـه ويشيدون به، لأنه، كما يدّعون شخص مبدئي، ويهتم بالناس البسطاء، علماً بأنه هو نفسه كان بإمكانه أن يتفوق في هذا المجال: نصف ليتر كان يشر به دفعة واحدة بدون أن يرف لـه جفن! وأي روسي لا يحب الشرب؟! هل وفيت بمتطلبات كرتك الأولى؟ نعم؟ جيد. جاء دوري الآن.. (يضرب) لم أصب... شيء مؤسف... ولكن كرتك أيضاً تنحرف.. معنى هذا أن

أخطائي لا تتوالى، بل تتناوب مع أخطائك هذه الجاهزة، سأدخلها على أية حال (تسقط الكرة في الجيب) والآن، ما الذي استطعت أن أنجزه؟؟ لعل الأهم هو أنني منحت الناس الشعور بالحرية، أي تكلموا وتصرفوا وفكروا كما تشاؤون؛ ولكن ضمن حدود القانون من فضلكم. ومن هنا بدأ كل شيء! في البداية عفروا الماضي بالتراب، ثم ما لبثوا أن لطخوه بالوحل... وعلى كل لا يهمّ، فهو يستحق هذا من نواح عديدة... ولكنهم الآن وصلوا إليّ.. لقد أصبح الناس أكثر حرية وانطلاقاً، خرجوا من الصف الذي وقفوا فيه وقفة "الاستعداد" سنين طويلة. وكلمة "الحرية" الحلوة تبقى حلوة حتى لو تبّلوها بالحنظل، كالسلطة عندما يتبّلونها بالفلفل... لعبك الآن.. أرجو ألا تخطئ (الأخرس يدخل كرة) شكراً... هل الندم ألذ حقاً؟ أن تخطئ ثم تندم.. خطيئتي الثانية: أنني أخرجت المارد من القمقم.. (يدخل الثاني بدون أن يلاحظ اللاعبان) أخرجته ولم أستطع التوصل إلى معرفة الكلمة السرية التي تجعله طوع امري، وكنت أعوّل على مساعدته، ولكن تبيّن أنه أشرس عدوّ لي.

الثاني: غير صحيح.

الأول: عجيب! كيف أمكنك الوصول إلى هنا بدون أن يلاحظك أحد؟!

الثاني: ظننتُ أن الحرس سيبلغك، عندك شبان نشطون بلحظة واحدة أبعدوا رجالي... ولكني أرسلتهم إلى المطار.

الأول: أنا بدون حراسة، غريب (الأخرس يتراجع نحو الباب) على كل (يومئ برأسه إلى الأخرس) هو يعرف شغله. أنتظرك من وقت طويل.

الثاني: الشعب لم يدعني أذهب، أحاطوا بي ورجوني أن أوضح لهم بعض الأمور، وخاصة فيما يتعلق بإضرابات عمال المناجم وبأخطائك الأخيرة، واضطررت إلى إلقاء خطاب..

الأول: مرة أخرى عن ما فيا الكرملين؟

الثاني: لا، لا، هذه الاسطوانة انتهينا منها! لم تعد فعالة! الشكوك أثيرت وهذا يكفي. أتعرف ما يقوله عمال المناجم في مثل هذه الحالة: الطبقة استنزفت ولم يعد يخرج منها سوى تربة فارغة..

الأول: لا أذكر أنك عملت في المناجم!

الثاني: زرتها منذ مدة قريبة، عمال المناجم، يا أخ، هم طبقتنا العاملة، إنهم يحسّون الحقيقة بنفوسهم، ولا يصدقون إلاّ من هو منهم.

الأول: وأنت أصبحت منهم؟!

الثاني: ليس بعد، ولكنني أقف إلى جانبهم، سواء في العمل أو خلف

المتاريس.

الأول: كلام جديد، وهل يصدقونك؟

الثاني: أكثر مما يصدقونك؛ آسف... فأنا مضطر إلى إغضابك، وذلك لأنني الآن أقول الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة.

الأول: أية حقيقة؟

الثاني: عليك أنت أن تكتشف، فأنت عندنا من الفلاسفة.

الأول: (بامتعاض) هلاّ انتهينا؟ أنا الآن ألعب جولة مثيرة، إذا أصبت أتحدث عن إنجازاتي، وإذا خسرت عن الأخطاء.

الثاني: مثيرة فعلاً، ولكن دعنا نلعب بشكل آخر. إذا أصبت أنت نتحدث عن نجاحاتك، وإذا أصبت أنا تتفضل أنت بالحديث عن أخطائك، ففي رأيي تكدس منها ما فيه الكفاية، أليس كذلك؟

الأول: ماذا تقصد؟

الثاني: عملياً كل شيء! الآن كل كلمة من كلماتك وكل خطوة من خطواتك خطأ. يعني يمكن القول إنك مضطر إلى العيش في عالم مضاد، ولا تستطيع الانتقال إلى عالمنا نحن الخطاة.

الأول: لنرَ.. اللعب لك أيها الزميل! ولكني مع ذلك أريد أن أسأل عن أمر ما رأساً: أحقاً أنك تصدق ما يقال في كل اجتماع خطابي من أنني أقبض رشاوى وأشكل حولي ما فيا؟

الثاني: هراء، طبعاً، ولكن الآخرين كانوا يقبضون. اللصوص يروق لهم هذا فهو يبرر لهم سلوكهم بشكل ما، أي: لسنا وحدنا في هذا، بل الكبار في الأعلى يفعلون الشيء نفسه.. أما الناس البسطاء فيرغبون في رؤية ما ليس لديهم مثله، الإنسان اخترع ثقب الباب خصيصاً ليتلصص من خلاله أحياناً.

الأول: ولكن هناك مدناً، بل هناك بلاد بأكملها ليس فيها أقفال؛ فالناس هناك لم يعتادوا إغلاق أبوابهم.

الثاني: أنت تحلق فوق السحاب - نحن نعيش في بلد مختلف. الناس عندنا الآن يعملون على تركيب قفل ثانٍ وربما ثالث على أبواب شققهم، وإلا سرقوهم.

الأول: وما لزوم إشاعة الخوف؟!

الثاني: إنه يسري في البلاد كلها. في المدن والقرى، وفي نفوس الناس. الخوف على الأبناء وعلى النفس، والخوف على الماضي، وعلى المستقبل. الخوف أمام المسؤول، والخوف من عابر السبيل، إنه في كل مكان. رمادي، لزج، منتشر في كل الزوايا... أنا أحاول أن أتغلب

عليه؛ بل إنني في هذا أضرب من نفسي مثلاً للآخرين.

الأول: ولهذا اتخذت لنفسك حرساً خاصاً؟!

الثاني: وهل كنت تريدني أن أثق بأجهزتك؟! إنها مخلصة لك. فهي الوحيدة التي لم تمسها. قلبت كل شيء، وغيرت كل شيء، ولكنك لم تمس الجيش ولا هيئة أمن الدولة. وهذا واضح للجميع.

الأول: إن السلطة، أيا كانت، لا تقوم إلاّ على هذين الجهازين. بدونهما لا توجد سلطة على العموم، بل مجرد حديث عن السلطة.

الثاني: (متضاحكاً) أنا لم أدخل كرةً بعد وأنت بدأت تتحدث عن أخطائك.. يجب أن تراعي قواعد اللعبة، فأنت الذي اقترحتها، لماذا تفرّط بالمبادئ، آ؟

الأول: اللعب لك... ("الثاني" يضرب بقوة فتندفع الكرة وتسقط في الجيب مصدرةً صوتاً قوياً) والآن تابع.

الثاني: دورك؛ اعترفْ بأخطائك.

الأول: أخطائي؟ لا شك في أن أحدها هو أنت! لم أقدّر إمكاناتك حق قدرها، وأعترف بصدق أنني لم أكن أتوقع أنك ستستفيد بشكل رائع من تلك الفرص القليلة التي بقيت لك، لقد نهضت من تحت الرماد كما يقولون.

الثاني: كان "التفكير القديم" هو الذي يعمل عندك. طوال الوقت تتحدث عن "التفكير الجديد"، بينما ظللت أنت نفسك أسير الماضي. آن الأوان منذ وقت بعيد للتخلص منه، وليس عليك سوى أن تنظر حواليك بانتباه أكبر.

الأول: لم أراع تلك الحقيقة القديمة قدم العالم: العشب الروسي يتعاطف دائماً مع الضعفاء والمظلومين.

الثاني: الملاحظة ليست دقيقة تماماً مع "المظلومين" نعم، ولكن مع "الضعفاء" فإن الناس يشفقون عليهم لا أكثر، ومع مرور الوقت ينصرفون عنهم وينسونهم. لكن الشعب يقف كالطود دفاعاً عن المظلومين إذا لم يستسلموا وبدؤوا النضال، وعندئذ يصبح من المستحيل قهرهم!

الأول: أنا نفسي الذي دفعتك إلى هذا..

الثاني: أعترف لك بهذا الجميل، ولكنك لم تأخذ بالحسبان أن من سلك طريق الحرب لم يعد له عنها عودة (يبتسم) أنا منذ الصغر أحببت "فينيمور

كوبر"[1] وأولعت بقراءة رواياته.. وأنت لم تكن تعرف هذا.. المعلومات عن الخصم يجب أن تكون كاملة.

الأول: **أنا لا أعتبرك خصماً.**

الثاني: **وهذا أيضاً من أخطائك، وفي هذه الحالة سأؤكد ما قلته بإدخال كرة أخرى تفضل (يدخل كرة) قلت وفعلتُ.**

الأول: **محظوظ.. أنا لا يحالفني التوفيق حتى الآن.**

الثاني: **انتظر حتى أهيئ لك كرة سهلة. ولكن ربما كان انتظارك غير مجدٍ، لقد أخذت أستوعب هذا العلم ـ أعني السياسة ـ شيئاً فشيئاً. أهم شيء: الهجوم الضاغط.**

الأول: **وعدم الشفقة، لقد خبرت هذا بنفسي.**

الثاني: **تعني موضوع الرشاوى؟ قضية تافهة، لا تلق إليها بالاً. في السياسة اللون الأسود هو الأكثر شعبية. الألوان الباهتة لا لزوم لها، كرّر مئة مرة: شرير، شرير، شرير، فإذا بهم يصدقونك!**

الأول: **الكذب ـ عاجلاً أو آجلاً ـ سينفضح.**

الثاني: **(متضاحكاً) في أكثر الأحيان: آجلاً، أنت على حق. لكن خطيئة هذا كان في الماضي البعيد في تلك الأوقات التي كنتَ فيها تفعل ما تريد حتى معي، وكنت أنا أركض خلفك كالجرد وبعينين مغمضتين.**

(يسدد "الأول" بحرص ويدخل كرةً، ينظر إلى "الثاني" نظرة متسائلة) ومع ذلك فأنت شخص متميز! لا يسعني إلا أن أنحني أمامك وأحسدك على شجاعتك ورباطة جأشك ودهائك، يمكنني القول، ولكن بالمعنى الجيد للكلمة، وأعتقد أنك قد دخلت التاريخ كشخصية بارزة، إذ لم يكن بمقدور أحد أن يتصور أنّ من الممكن خلال سنتين أو ثلاث قلبَ كل شيء رأساً على عقب! لقد جعلتنا جميعاً ننظر إلى أنفسنا من جانب، وجعلتنا نرى الوحل الذي نتمرغ فيه! لم يبق فينا أي شيء إنساني، كنا نبدو مخلوقات مشوهة ، في العالم كله كانوا يخشوننا، وكانوا محقين في هذا: فقراء، في ثياب رثة، ولكن بحوزتهم قنابل نووية، وأنت جعلتنا ننظر إلى أنفسنا، ونرى أن كل ما هو إنساني غريب عنا.. وأريت كل المخلوقات المشوهة التي تحيط بك ـ وأنا منهم ـ أن الحياة هكذا لا تجوز.. كان لديّ صديق، وكنت أقسم على إخلاصي لـه هكذا: "إذا أرسلوك يوماً إلى المعتقل، ثم عدتَ بعد

---

[1] جيمس فينيمور كوبر: روائي أميركي (1789 . 1851) اشتهر برواياته التي تتحدث عن حياة الهنود الحمر، والمفعمة بالمآثر البطولية والأحداث المأساوية والمغامرات.

أن قضيت مدة سجنك هناك، فإنك ستجد دائماً في منزلي حماماً دافئاً وفراشاً نظيفاً وكأس فودكا، تدق الباب فأفتحه لك على مصراعيه بدون أن أسألك عن شيء".. ويمكنني أن أقول الآن هذا لك، لأنك جعلتنا ننهض من وضعية الماشين على أربع، وأن ننتصب بكامل قاماتنا ونشعر بأننا بشر..

الأول: أشكرك.

الثاني: لا تستعجل. اللعب لي الآن (يدخل كرةً ببراعة) هل ترى كيف ازدادت مهارتي؟ خلال نصف السنة الذي لم نتقابل فيه كنت أتدرب بانتظام: كنت أعلم أنني سأخوض جولة البلياردو هذه معك.. عد إلى الواقع، لا تنسَ أن التملق يضعف الإنسان فيصبح عاجزاً، والآن أنا أنتظر منك اعترافاً جديداً بالندم.

الأول: أنا غير نادم..

الثاني: الاعتراف بالأخطاء الذاتية ـ هل تعتبر هذا أمراً طبيعياً؟ شيء طريف، إن هذا بعيد عن طباعك.

الأول: أخطاء، أخطاء... شروط سخيفة للعب.

الثاني: أنت الذي اقترحتها وأنا قبلتها.

الأول: وهل هي أخطاء؟ إنه ببساطة زلزال، وليس لأحد ذنب فيه... جاء الوقت الذي أصبحت الأرض فيه مضطرة إلى أن تفرغ شحنتها. كانت صابرة: وكانت الطاقة تتجمع في داخلها، والآن انبثقت هذه الطاقة إلى الخارج، وكل ما هو مبني على ظهر الأرض يتعرض لاختبار المتانة. المباني الكرتونية تنهار حيث لا يوجد اسمنت، والأحجار تتحول إلى حطام والجدران تتداعى..

الثاني: وتحت الأنقاض يهلك الناس، الكبار والصغار، المرضى والأصحاء.

الأول: من استطاع أن يهرب بقي حياً.

الثاني: ترى أليس لهذا أخرج الكثيرون من البلاد في الماضي؟

الأول: أنا حاولت إرجاعهم.

الثاني: الذي يأتي إلى أنقاض؟

الأول: (يلقي بعصا البليارد) كفى، هذه اللعبة ليست لي.

الثاني: أعصابك، أعصابك، ربما حان الوقت فعلاً لإنهاء اللعبة؟

الأول: هل تشعر بأنك انتصرت؟

الثاني: هذا هو الواقع؛ قليل من الجهد وتصبح في عداد الماضي، لم يبق لك أية فرصة.. لا أجادل لا أجادل.. ليس ذنبك، بل هي بالأحرى مصيبتك. ربما كان ظهورك مبكراً جداً ـ فالكثيرون لم يفهموا ما تريد وآخرون

لم يتقبلوه، فعبء الماضي ثقيل جداً، وهو يضغط على كل واحد منا. وربما كانت مهمتك قد أنجزت، وأنت لم تعد لازماً الآن. ابق في الذاكرة، وهذا يكفيك، أم أنه قليل؟

الأول: يبدو لي أحياناً أنني وإياك لا نزال في بداية الطريق، ألا يستأهل الأمر أن نتابع السير معاً؟

الثاني: كثيرون لن يفهموا هذا. نحن دخلنا في صراع: أنت ضدي وأنا ضدك. أحدنا يجب أن يخون، أن ينتقل إلى الجانب الآخر، وهذا غير ممكن. على الأقل بالنسبة لي. أنا أهنت. وآنئذ لم أفكر في أنه سيأتي وقت نسير فيه معاً، وإلا لكنتَ تركتَ لنا فرصة للتحالف، لكن المجد أدار رأسك، إنه يسيطر علينا جميعاً، وأنت لم تصمد.. لا تجادل: أنا أيضاً لم أستطع، ولذا فإنني مضطر إلى المضي حتى النهاية، ولكن وحدي. أنت دعوتني اليوم بالذات لنعقد مثل هذا التحالف؟ لنتصالح؟ أليس كذلك؟

الأول: كذلك، أردت أن أقول لك إنني خسرت.

الثاني: هذا واضح لكل إنسان، وليس لنا فقط.

الأول: أنا أريد أن أنسحب، ولكن علي أن أعرف ماذا سيحدث غداً؛ ما الذي ستفعله؟ ماذا تريد أن تفعل؟

الثاني: أريد قبل كل شيء أن أشرب معك نخب الماضي، وربما أن أودعك.

فأنت لن تنتقل إلى صفوف فريقي؟ صحيح؟ هذا سيكون مذلاً لك. أليس كذلك؟ ولكن ربما كان لهذه الخطوة ما يبررها؟ ألن تستطيع الإقدام عليها؟

الأول: لا.

الثاني: معنى ذلك أنه لا يبقى لديك سوى مخرج واحد.

الأول: هل تظن؟

الثاني: وأنت تعرفه، واحد وحيد! أوه إنها نشوة السلطة، كالخمرة الفتية، كالمرأة الرائعة المشتهاة، كأول شعاع شمس بعد ظلام طويل... السلطة لا يفارقونها بل يألفونها، يحاولون أن يتآخوا معها إلى آخر العمر.. لا، من المستحيل التخلي عنها طوعاً، فليس من أحد فعل هذا في وقت من الأوقات على مدى تاريخ البشرية كله! أفلا يمكنك أن تكون أنت أول من يُقْدِم على ذلك؟

الأول: لا.

الثاني: كلمات... كلمات... كلمات... ونحن ننطقها على نحو آليّ تقريباً؛

واحدة، ثانية، ثالثة... ويولد الكذب، كذب كبير وصغير... لماذا لا تولد الحقيقة إلا بصعوبة وفي حالات نادرة؟ بينما الكذب يندفع اندفاعاً إلى الظهور، أنا أيضاً لم أكن لأفارق السلطة أبداً! كنت سأعض عليها بنواجذي، ولن أفلتها من يدي، كنت سأتلذذ بها... فما الذي يمكن أن يكون أروع من السلطة؟!

الأول: الموهبة.

الثاني: وهذه أيضاً سلطة! تسيطر بها على الناس والطبيعة والسماء والأرض، على كل شيء! ولو لم يكن هناك إله لاخترعه الإنسان بالضرورة، لأنه لا بد من أن يكون هناك من يسيطر على العالم أجمع، وإلا فقدت الإنسانية معناها.

الأول: غباء، تفكير طفولي، صبيانية.

الثاني: (بإعياء) أشعر بفزع شديد... وخاصة وسط الجمهور، الكل يهتف ويحيّي ويبتهج، وأنا أعرف أنه في مكان ما يقف شخص مستعد لقتلي، وهاهو يزر عينه ويسدد، ولم يبق سوى الضغط على الزناد.

الأول: هذا اضطراب بنفسي.

الثاني: (متهانفاً) حقاً إنني أعرف هذا الرجل، وأعرف اسمه وعنوانه ووضعه العائلي والاجتماعي، أعرف الكثير جداً عنه.

الأول: ويجب أن تعالج أعصابك.

الثاني: (مبتسماً) أترى؟ إنك لم تهتم حتى بمعرفة هذا الشخص، ولماذا تهتم! فأنت تعرفه حق المعرفة.

الأول: هذا شطط!

الثاني: وهذا الشخص هو أنت!

الأول: (بهدوء) أنا انتقلت من تلك الشقة.

الثاني: (بِحَيْرة) أية شقة؟

الأول: التي تعرف عنوانها. لو أنك قلت مثل هذا الكلام، أعني عن موتك، قبل الآن، ربما كنت وافقتك، هل حقاً تعتقد أن القتل على هذه الدرجة من الصعوبة؟ حتى قتلك أنت على الرغم من الحرس الشخصي و الخاص؟ سذاجة! يكفي فقط إصدار الأمر، لـه مثلاً (يومئ إلى الأخرس). دائماً يوجد أشخاص مستعدون لإزاحة أي كان، كل شيء يتوقف على الثمن... هذه الازدواجية تعيش في داخلنا: التوق إلى الحياة، والتوق إلى الموت، إنهما يعيشان معاً، يغذي أحدهما الآخر... ولذلك فإن الخير لا يلد الخير فقط، بل الشر أيضاً... أنا أقول للناس: عيشوا عيشة أفضل، وهم يسعون للإثراء،

ولكن بجانبهم من يستولي على كل ما يكسبون: الدولة أو العصابات، هذا لا يهم؛ فما الفرق بين أن يذهب ما تكسبه بكدّك إلى هذه الجهة أو تلك؟! ربما لو لم يكن هناك شر لما كان هناك خير، والصعوبة تكمن في تحقيق التوازن بينهما... الآن أنا توصلت إلى تحقيق هذا التوازن، ولذلك فإن موتك يضرني، لأنه سيؤدي إلى ظهور شر جديد، ولن يكون باستطاعتي مجابهته.

الثاني: يعني ملاك الخير وملاك الشر.

الأول: موافق على هذا التصنيف، ولكن الشيء الوحيد الذي لا أعرفه هو: من أين أنت؟ ومن أين أنا؟

الثاني: أنت وضعت نفسك موضع الرب. أعطيت نفسك حق محاكمة الناس.

الأول: وإذا كان هذا وهماً؟

الثاني: في هذه الجولة أنا الفائز؛ لقد رأيت ما الذي يحدث في الشارع؟ لا يوجد هناك أنصار لك، لا أحد تقريباً..

الأول: وإذا كان هذا وهماً؟

الثاني: هذا واقع! كما هو واقع أيضاً أنني وإياك يجب أن نكون بعد ساعة في المطار.

الأول: أعرف أننا سنطير معاً، وهاك رجائي الأول...

الثاني: رجاؤك أم أمرك؟

الأول: رجائي... علينا أن نثنيهم عن الإضراب؛ وإلا فإن موجة الاحتجاجات هذه ستجرفك وتجرفني وتجرف الجميع!

الثاني: (يُنشد) سنهدم عالم العنف من أساسه.. ثم...

الأول: (عابساً) نهدم الماضي؟ غباء، إنه موجود وكفى: يمكن إدانته، فضحه، بل يمكن محاولة نسيانه، ولكن هدمه؟! ما الداعي لمحاربة طواحين الهواء؟ حان لك أن تفكر بواقعية؛ الشعارات جيدة من أجل الجماهير، أما الحياة فتتطلب رأساً صاحياً ويَدَيْن ماهرتين.

الثاني: وحساباً دقيقاً، ومن المؤسف أن العواطف تعصف بك.

الأول: هل أدخل كرة أخرى؟

الثاني: أسنتابع؟

الأول: (يومئ باتجاه الأخرس) العب معه. حتى الآن لم يوفق أحد في الفوز عليه، طبعاً إذا كان يريد هذا...

الثاني: ألن نتأخر؟

الأول: لدينا عشرون أو ثلاثون دقيقة، الطائرة خاصة. لن نقف بالدور لنسجل بطاقاتنا، اِعْتَدْ الامتيازات (للأخرس) العب معه بجدية.

الأخرس: هكذا يبدو.
(""الأول" و"الثاني" تذهلهما المفاجأة، الأخرس يتناول العصا بهدوء ويرتب الكرات)

الثاني: (للأول) أنت.. أنت قلت إنه أخرس منذ الولادة.
(الأخرس يضرب هرم الكرات فتطير كرتان في وقت واحد إلى جيبين)

الأول: (للثاني) إنه عندي منذ اثنتي عشرة سنة، ولم ينطق بكلمة واحدة (للأخرس) ما معنى هذا؟
(الأخرس يتابع اللعب ويُدخل كرةً ثالثة. يهجم "الثاني" عليه ويمسك به، فيتخلص ذاك منه بسهولة).

الثاني: ما القصة؟ جاسوس، أليس كذلك؟ وغد!
(يرفع يده ليضربه فيمسك الأخرس بيدي "الثاني" ويلويهما إلى الخلف) إنك تؤلمني، دعني.

الأول: (يتهادى على الكنبة بإعياء) من يمكنه أن يصدق؟! من؟
(الأخرس يتابع اللعب بهدوء. يُدخل الكرات واحدةً إثرَ أخرى)

الثاني: فخ (للأول) أنت نصبت لي فخاً! إنني أشعر بهذا، سأفضحكم جميعاً أنت والجميع!

الأول: يبدو أنني خسرت..

الثاني: أنت؟ إنه كان يلعب معي، لم يتح لي الفرصة لأضرب ولو ضربة واحدة. انظر، انظر، إنه يُدخل الكرة العاشرة!

الأول: (مقهقهاً) مرحى لهم! كنت أريد أن أخادعهم، أن ألاطفهم، وأستميلهم..

الثاني: غباء. من هم هؤلاء؟ موقف سخيف.. سأستدعي حرسي.. حرسك كلهم مثله.. لم أثق بهم قط.. كنت أعرف أنهم مستعدون لفعل أي شيء.. (يرفع سماعة الهاتف ثم يهزها).

الأخرس: الهاتف مفصول.

الثاني: انظر أي ثرثار هو! أمثال هذا يجب اقتلاع ألسنتهم كي يصمتوا فعلاً! جواسيس.. (يركض نحو الباب) ليس لهم إلا القوة... القوة فقط.

الأخرس: اهدأ.
(""الثاني" يفتح الباب. يقف هناك شخص يحمل رشاشاً)

الثاني: (يغلق الباب) فخ.. (للأول) لا تتظاهر بأنك لا تعرف شيئاً! قل: ماذا تريد؟ ما الذي تسعى إليه؟ سأخرج إلى الشعب وأقول لـه كل شيء،

وهو الآن ـ وهذا أكيد ـ لن يغفر لك. أنت الآن لن تستطيع أن تفعل شيئاً بدون الجيش وأجهزة الأمن. طاغية!

الأول: (يملأ قدحاً) أتريد أن تشرب؟ يبدو أنه لم يبقَ لنا أي شيء آخر.

الثاني: سكير؟! أنا لم أصدقك قط، على الإطلاق! وأتأسف الآن لأنني لم أحاول أن أسحب الجيش من تحت سلطتك، لكنني سأفعل. على الرغم من كل ديمقراطيتك أنت في الحقيقة مستبد وطاغية! طاغية ومستبد!

الأول: اشرب أيها الديمقراطي... الويسكي الجيد يهدئ الأعصاب دائماً. (للأخرس) ومع ذلك من أنت؟

الأخرس: أنا الأخرس. العقيد الأخرس.

الأول: الجيش؟

الأخرس: الأمن؟

الأول: هذا أهون.

الأخرس: الأمن العسكري لمكافحة التجسس.

الأول: يعني: اتّحدا.

الأخرس: حسب رأيي: نعم.

الأول: (بإعياء) لم أكن أظن أن هذا سيحدث بمثل هذه السرعة.. هل تعمل في جهاز الأمن من مدة طويلة؟

الأخرس: دائماً.

الثاني: أنا أستشف كل شيء بوضوح: الناس والأحداث والمستقبل، ومع ذلك وقعت كالأعمى.

الأول: هل لديك أوامر؟

الأخرس: ستصدر بالتلفزيون.. بعد ست دقائق.

الثاني: وهناك أيضاً؟ الخونة والجواسيس والأشرار في كل مكان..

الأول: هذه هي بلادنا، الماضي توغّل في كل خلية، والدم يسري بالكراهية والحقد في العروق، القلب لا يمكنه أن يعمل بدونهما.

الثاني: أنت ضاعفتهما مئة مرة!

الأول: أنا حاولت أن أفعل المستحيل: جعلت الناس ينظرون إلى أنفسهم من جانب. أردت أن أدعوهم إلى الرحمة، فإذا بي أثير العنف، أمواج الجريمة اجتاحت المدن... دعوت إلى الديمقراطية وحرية الكلمة فكان الجواب هو الديماغوجية و"الاحتيالقراطية"، دعوت إلى الانتخاب، فانتَخَب الجمهورُ من يصرخ بصوت أعلى، كنت آمل أن يأتي أشخاص جدد قادرون على تلافي العيوب، وزرع هذه

الأرض بالحبوب، ولكن الأعشاب الضارة هي التي نمت، ثم إن التعطش للسلطة اجتاحنا كلنا.. بمن فينا أنا وأنت.

الثاني: أنا دعني وشأني.

الأول: كان ينبغي علينا أن نسير معاً، ولكن أنت أردت أن تندفع إلى الإمام. لماذا؟ ما الذي استطعت أن تفعله من أجل الناس؟ لا شيء أكثر من الوعود.. الوعود بأشياء لن تتحقق أبداً... كان يبدو أنك تمنح الناس الأمل، بينما أنت في الحقيقة كنت تسرقه منهم.

الثاني: فيلسوف؟! وأنت؟

الأول: أنا أردت أن أحوز الأمل معهم، ولكن لم أستطع، وهُم لم يساعدوني.

الأخرس: الأوهام لا تَقِلّ خطراً عن الجوع.

الأول: نعم، طبعاً. بدون خبز لا تعيش، ولكن من غير روح لا يمكن أيضاً أن تعيش.

الثاني: الجميع فقدوا عقولهم..

الأول: ربما.. وفي هذا العالم المجنون، ويا للأسف، لا يوجد عقل (للثاني) اشرب، هذا يخفف عنك بعض الشيء.. من المؤسف أن العودة إلى الماضي أصبحت مستحيلة.

الثاني: وهل كان يمكن أن تسير الأمور على نحو آخر؟

الأول: طبعاً (يومئ إلى الأخرس) إنهم يفعلون هذا بشكل أفضل، بدون أوهام ولكن، للأسف، مع ضحايا.

الثاني: لا أفهم قصدك.

الأول: المَتاجِر فارغة، المحطات الذرية تتوقف.. المضاربون يغتنون.. الشحاذون بدؤوا يظهرون، العسكريون غير راضين، إنهم يجدون أنفسهم في الشارع.. النزاعات القومية.. الحروب في الجنوب.. الإضرابات والاجتماعات الخطابية، وكلمات، كلمات، كلمات...

الثاني: أنت الذي أطلق كل هذا!

الأول: كنت أحلم بشيء آخر: بالعقل لا بالجهل، بالشاعرية لا بالظلامية، بالإرادة الطيبة والوفاق لا بالقوة، بالازدهار لا بالخراب.
(الأخرس يشعل التلفاز)

الثاني: (يومئ باتجاه الأخرس مخاطباً "الأول") لن تنجح في إقناعه بدعوتك، نحن لسنا في العام السابع عشر.

الأول: هذا مؤسف.

الثاني: الأخطاء ارتكبت آنذاك.

الأول: لا. لقد وعدوا الشعب بالحرية، والأرض، والسلام، والخبز،

ووفروا لـه كل هذا وبعد ذلك أصبح إعطاء الوعود أصعب. لا.. إنني لست على حق - فالعم "جو" وعد بالكثير.

الثاني: من؟

الأول: الديكتاتوريون يجرّون الجمهور وراءهم دائماً عندما يعدونه بالخبز والمشهديّات العظيمة.

الثاني: وفي الواقع لا هذه ولا ذاك.

الأول: ولكن ما المقصود بالمشهديات العظيمة؟ إذا كان المقصود هو المعتقلات ومعسكرات العمل فقد نجح الديكتاتوريون في تحقيقها. فالمشهديات كانت أكثر من وافرة.

الثاني: (بعصبية) سئمت من فلسفتك! يجب فعل شيء ما، اتخاذ تدبير ما في نهاية الأمر. (للأخرس) ما الذي يجري هناك؟

(الأخرس يومئ إلى التلفاز، يظهر المذيع على الشاشة. تتوقف الموسيقا المرحة، يقول المذيع: "نذيع عليكم الآن بلاغاً طارئاً: منذ ست دقائق انقطع الاتصال مع طاقم الطائرة الخاصة المتوجهة إلى منطقة المناجم").

الأخرس: (يطفئ التلفاز) لقد اختاروا هذا الشكل..

الثاني: من هم؟

الأول: نحن لم نعد موجودين!

الثاني: هراء.. طائرة خاصة.. اتصال.. لا.. أين زرّك النووي؟ أين هو؟

الأول: وما لزومه؟

الثاني: فليتدمر كل شيء.. كل شيء! وإلى الأبد.. إنهم يستحقون هذا..

الأول: لا يوجد زر.. ولم يوجد قط! وَهْمٌ آخر لا أكثر.. إنهم يتصرفون بأناقة.. اتخذوا كل الاحتياطات.. فَصَلونا تحسّباً لكل طارئ. هناك.. في الطائرة حرس.. وربما كان هناك بديلان عنا.. انفجار.. وانتهى. هذا إذا كان هناك طائرة أصلاً..

(الأخرس يخرج)

الثاني: ولكن نحن هنا! هنا..

الأول: نعم. نحن كنا هنا..

(يُطفأ النور؛ سكون مطبق، فجأة تُفتح الأبواب، بما فيها أبواب سرية، تُشعل مصابيح جيب، تتراقص حزم الأشعة بفوضى في أرجاء الصالة، يُسمع صوت طلقات رشاش، سكون. يخرج عازف الكمان من خلف الكواليس، يعزف لحناً حزيناً، تُشعل الأنوار. الصالة فارغة. طاولة البليارد مغطاة، يظهر الأخرس مرتدياً بزة

ضابط، يرفع الغطاء عن طاولة البليارد، يقترب من عازف الكمان ويومئ لـه فيغادر هذا الصالة)

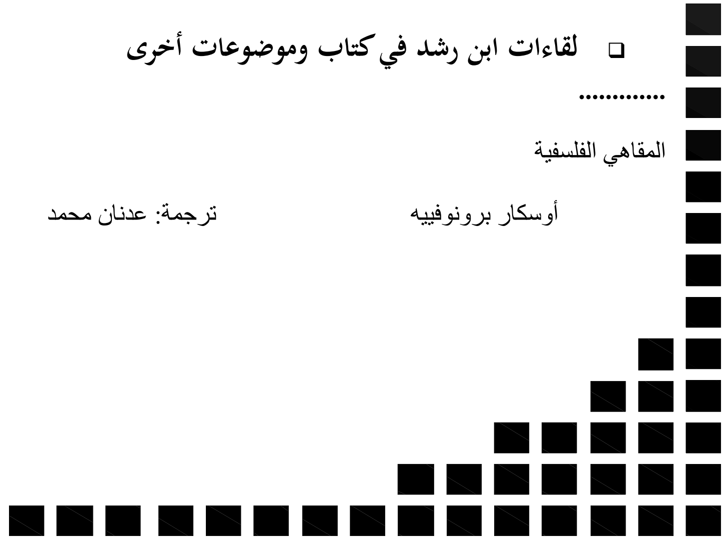
الأخرس: **مباراة البلياردو مستمرة، والآن مَنْ يريد أن يلعب الجولة القادمة؟**

ظلام النهاية





متابعات



❑ **لقاءات ابن رشد في كتاب وموضوعات أخرى**

....

المقاهي الفلسفية

أوسكار برونوفييه ترجمة: عدنان محمد

لقاءات ابن رشد في كتاب

إعداد : هدى أنتيبا

"العلاقات بين ضفتي المتوسط" عنوان مؤلف يجمع كل ما تم تداوله من محاضرات ونقاش ومداخلات وكلمات حول "لقاءات ابن رشد"... جرت فعاليات تلك اللقاءات في "مرسيليا" للمرة الثالثة عشرة بعد ولادتها عام1994.. وتنظم سنوياً بين العاشر والثاني عشر من تشرين الثاني في المدينة الفرنسية الساحلية... وتتوخى أنشطتها زيادة التقارب بين ضفتي المتوسط وذلك من خلال: أفلام وثائقية وعروض مسرحية وطاولات مستديرة تدافع وتحث على هذا التقارب المعرفي....

ويسلط كتاب: "العلاقات بين ضفتي المتوسط" الصادر عن دار "أقواس كانون الأول 2006 الأضواء على الطاولة المستديرة الأولى التي تمحورت بحوثها حول محاضرات كل من المؤرخ: "هنري لوران" والأنتربولوجي: "اكتان غوكالب" والباحث العربي "محمد مؤقت".. وتوقفت عند البعثة الفرنسية إلى مصر عام 1798 أما الطاولة المستديرة الثانية فتداولت مواضيعها العلاقات بين الدين والسياسة.. وقدّم خلالها الباحث السوري "حسان عباس" ورقة بحثه إلى جانب أستاذة القانون التونسية "ثناء بن عاشور" وعالم الاجتماع الإسباني "جيما مارتن منوز".. وغطت المواضيع الحوار بين الفكرين الديني والسياسي ـ كذلك سمحت الطاولة المستديرة الثالثة وتحت عنوان: "غداً الحرية" ـ بالبحث في جوانب من الصراع العربي الإسرائيلي، والإصلاحات التي تطال المغرب، والسعي لإيجاد توازن بين الحرية والأمن عبر ضفتي المتوسط.. وغطت مجلة: "فكر" كذلك مشاركات كل من: "نجوى بركات" و"غانية موفق" و"محمد قاسمي" و"يوسف صديق" ونص غير منشور للمصري: "علاء الأسواني" صاحب: "بناية يعقوبيان".. أما لماذا ارتبطت تلك اللقاءات باسم "ابن رشد" فلأنه الفيلسوف والطبيب العلاّمة العربي (ولد في قرطبة عام 1126 وتوفي 1198) الذي أدانته محاكم التفتيش الأوروبية قبل أن تعتنق جامعات القارة العجوز أفكاره وفلسفته التحررية، لتخرج تعاليمه "أوروبا" من عصور الظلام إلى النور...

بين اليوميات والرسائل...

في النصف الثاني من القرن السابع عشر وصل الاسترقاق إلى أوجه... لكن الشهادات التي تناولت هذه التجارة ظلت شحيحة تقبع بين دفتي المخطوطات التي تحتاج للتدقيق قبل طباعتها ونشرها في الأسواق... وهاهي مطابع دار "ماجلان" تُخرج إلى النور يوميات الثنائي الإيطالي "مايكل أنجلو غايتي" و"ديونجي

كارلي" لعام 1668 وعنوانها الجديد: "مهمة في الكونغو" صدرت في حزيران 2006... والكاتبان من الرهبان الطليان الذين انطلقوا في "جنوا" عام 1666 نزولاً عند رغبة رؤساء الأديرة باتجاه الكونغو، وتطل تلك المملكة على نهر يحمل اسمها.. وكم كانت المفاجأة كبيرة حين وجدا البلاد عرضة للحرب الأهلية، يؤجج نارها البرتغاليون الذين استولوا على "لواندة" جنوب المملكة.. واستغرقت رحلتهما الطويلة من إيطاليا إلى إفريقية مروراً بالبرازيل أشهراً أدت إلى وفاة "مايكل أنجلو" بعيد وصوله إلى الكونغو، وبعد أن دوّن معاناتهما خلال عبور الأطلسي.. ولم تقتصر يوميات الراهبين على تسجيل ملاحظاتهما، وإنما شملت كذلك رسائل قصيرة كتبها "غايتي" إلى رئيس ديره... وتابع "كارلي" المهمة ليكتشف قارئ تلك اليوميات الرسائل، وتنتمي لأدب الرحلات: كيف تعمل المرأة الأفريقية في الحقول، والشرائح التي يخضع لها هذا المجتمع الإقطاعي في ظل الاستعمار الأوروبي، وكيفية ازدهار تجارة الرقيق عبر ضفتي الأطلسي، ووسائل التنقل داخل الغابات الاستوائية... وسرعان ما يصاب الكاهن "ديونجي" بالحمى... فيتم ترحيله إلى "ليشبونة" عبر المحطة البرازيلية فوق باخرة تحمل (360) أفريقياً شحنوا إلى أمريكا الجنوبية ليعملوا كرقيق في مزارع البرازيل.. وتتوقف الرسائل مع وصول "كارلي" إلى أرض البرتغال وتحول تلك اليوميات إلى مخطوطة تؤرخ لمرحلة يندى لها جبين الإنسانية..

القصة العاصفة لنهري..

لأن الأنهر تنسج أساطيرها من خلال علاقتها بروادها والذين يقيمون حول ضفافها، تسرد لنا رواية "أرض المستنقعات" قصة أقدس تلك المعابر المائية... وتقع على الحدود الفاصلة بين الهند وبنغلاديش حيث تلتقي مياه نهري "الغانج" "والبرامابوترا".. تنساب تلك المياه على نبض مقاطعة "سودربان" التي عشقها الروائي الهندي "أميتاف غوش" فجعل منها بطلة سادس رواياته: "أرض المستنقعات".. حصد "غوش" - وينشر أعماله باللغة الإنكليزية - جائزة "ميدسي" الأجنبية عام 1990 - وصدرت أحدث رواياته وعنوانها "أرض المستنقعات في حزيران 2006... يدور موضوعها حول مسافرين تجمعهما الأقدار في إحدى محطات القطارات الصاخبة بالحياة مع "بيا" الاخصائية بدراسة الثدييات وجاءت من لوس أنجلوس إلى الهند، و"كاناي" رئيس مؤسسة للترجمة والنشر ويعمل في "نيودلهي".. يلتقي هذا الثنائي في "لوسيباري" الجزيرة الهندية المنخفضة عن سطح البحر وذات الأشجار الممتدة جذورها فوق التراب لأمتار عديدة.. لتظهر البيئة كبطل رئيس في "أرض المستنقعات" إلى جانب "بيا" والدلافين التي تريد دراسة دورة حياتها على مقربة من مياه مصب النهرين... هنا تسبح التماسيح وثعابين المياه.. جنباً إلى جنب... فهل ستقع في حب "كاناي" لتستوطن شبه القارة الهندية المليئة طبيعتها بالعجائب والغرائب؟! هذا ما يقصه "أميتاف غوش" في روايته بأسلوبه الرشيق والجذاب...

باشو: وسبروت الأسى...

باشو أعظم شعراء اليابان في القرن السابع عشر.. ترك قصيدة ملحمية هي الأطول في الشعر الياباني دفعت النقاد لمقارنته بزميله الإيطالي "دانتي"... حملت تلك الملحمة عنوان: "سبروت الأسى".. نشرها تلميذ "باشو" الطبيب والأديب الياباني "ياماموتوكاكي" إثر وفاة معلمه، ترجمها مؤخراً إلى اللغة الفرنسية ولأول مرة "رونيه سيفير" الأديب والخبير باليابانية مع قصائد لمئة شاعر ياباني وتحت عنوان: "سبروت" أي الأرض

البور"... صدرت في تشرين الثاني 2006 عن مطبوعات "الجيب"... لتشكل أنتولوجيا للشعر الياباني في عصر "الشفونات" التي وضعت حداً للحرب الأهلية مع إغلاق البلاد في وجه التأثيرات الأجنبية... غالبية القصائد التي جمعها "كاكي" وتوقف عند محطاتها "باشو" في ملحمته الشهيرة تناولت أحداثاً عصفت بالأرخبيل خلال القرن السادس عشر، سرعان ما اعتمدها "شيكا ماتسو" الدراماتورجي الياباني (1653 ـ 1724) في مسرحياته التاريخية الذائعة الصيت.. وتعتبره "سبروت" من المراجع الأساسية في دراسة الشعر السياسي والاجتماعي الياباني إضافة للخلفية التاريخية واستخدام الرمزية الدلالية... فحين يكتب "باشو": "حسناوات المساء... خلال الخريف تحمل أنواعاً من القرع" يفهم القارئ الذي عاصره أن الشاعر الياباني يغمز إلى قصيدة "كوكينشو" (مطلع القرن العاشر) بطرف وإلى مأساة "جنجي منوغاتاري" بطرف آخر.. وتروي أبيات "جنجي" كيف توفيت عشيقة أمير البلاد بين ذراعيه بعد ليلة حب صاخبة، ليفتضح أمرهما في الأرخبيل....

جدار مائي...

حلت أعياد الميلاد ورأس السنة في غيتو زنوج "شيكاغو" عندما يطل "سموكي دالتون" الشرطي الأسمر الذي تأخر في شراء شجرة الصنوبر رمز تلك الاحتفالات.. فقد انشغل خلال هذا العام الذي ينصرف أي 1968 باغتيال الداعية إلى السلام ونبذ التمييز العنصري "مارتن لوثر كينغ"... ففي الرابع من نيسان في العام المذكور قام البوليس الفيديرالي الأمريكي بتصفية "كينغ" في "ممفيس" بينما كان يخاطب الجماهير المحتشدة في شرفة فندق نزل فيه "دالتون" يومئذٍ... وفي روايتها التاريخية الوثائقية السادسة وعنوانها "سنوات الغضب" صدرت في آذار 2006 تتابع الأديبة الأمريكية "كريس نيلسكوت" رصد كفاح الزنوج في بلاد العم سام لانتزاع حقوقهم المدنية الأكثر شرعية كحقهم في التصويت والتعليم والطبابة وذلك قبل نصف قرن من الآن... في تلك المرحلة كان البيض يطلقون على "دالتون" وأبناء جلدته: الزنجي القذر. عندما تزور "لورا هاتواي" وهي بيضاء البشرة ووريثة شركة مقاولات ضخمة في شيكاغو مكتب "دالتون".. فتستوجبه حول علاقته بوالدتها وقد تركت له مبلغاً كبيراً من ثروتها في وصيتها الأخيرة... يسترجع "سوكي" ما في أسرته، وكيف تم شنق والديه، ثم صداقته مع والدة "لورا" ومقتل "كينغ" أمام أعين الطفل اليتيم "جيمي" الذي يصبح ابن الشرطي "دالتون" بالتبني.. وفي الجزء السادس من هذه الرواية وعنوانه: "جدار مائي" يعيش "سموكي" و"جيمي" هاربين في شيكاغو بعد أن نظمت الشرطة الفيديرالية بطاقة بحث للقبض على الشاب الشاهد على اغتيال "مارتن لوثر كينغ... كيف سيتمكن هذا الثنائي من الاحتفال بأعياد تثقل كاهلهما بمصاريفها وفولكلورها؟ هذا ما تجيب عليه "جدار مائي" للروائية: "كريس نيلسكوت" واشتهرت بأعمالها التي تنتمي لأدب الخيال العلمي قبل أن تتحول إلى الرواية التاريخية.....

من "بانكوك" إلى "مانهاتن"..

يشكل "نيك ماكدونيل" ظاهرة الآداب الأمريكية المعاصرة منذ طباعة أولى رواياته وعنوانها "الاثنا عشر" ولم يتجاوز سن 17.... كان ذلك عام 2002 هاهو اليوم ينشر روايته الثانية وعنوانها: "الشقيق الآخر"

تحظى بمديح النقاد على غرار سابقتها... لماذا؟ لأن كل من الروايتين تسلط الأضواء على مشاكل الشبيبة في بلاد العم سام مطلع الألفية الثالثة... شبيبة تتعاطى المخدرات وممارسة الجنس بشكل إباحي وبخاصة في نيويورك حيث تجري أكبر شريحة من الأحداث...

أما ثناء النقاد على "نيك ماكدونيل" فيأتي نتيجة سيره على خطا الأديب الأمريكي "بريت إيستون إيليس" وكتب باكورة أعماله في سن العشرين عندما صدرت روايته: "تحت الصفر" عام 1985.. ويعيد "ماكدونيل" عنوان: "الاثنا عشر" إلى نوع من أنواع المخدرات وما أكثر أصنافها الأمريكية ـ يحمل هذا الرقم.. وتستخدم روايته "الشقيق الآخر" التقنية الأسلوبية لباكورة أعماله أي سرد يستند إلى ضمير الغائب... يرسل "نيك" بطله "مايك" الصحفي الذي ينتمي لأسرة ميسورة إلى "هونغ كونغ" حيث يدير صديق والد هذا الأخير مجلة واسعة الانتشار... يكلف مدير المجلة "مايك" بمرافقة صحفي مخضرم يقيم في هونغ كونغ لتعقب آثار مجموعة من الأمريكيين يحترف أفرادها تعاطي مخدر "الاكستازي" الذائع الصيت... فينطلق الصحفيان للبحث عن "داور" أشهر من غطى هذا النوع من الريبورتاج والذي يتابع تلك العصبة عن كثب.... يشغل هذا البحث الجزء الأول من الرواية في حين تجري أحداث الجزء الثاني في نيويورك يوم 11 أيلول 2001 أما الجزء الثالث فيقتصر على تصفية الحساب بين الأطراف التي تُنسج حولها الحبكة......

الشعر يكشف المستحيل..

هكذا وجدت "بيداد بونيه" وظيفة القصيد... وهكذا عبرت عنه في روائعها... و"بونيه" شاعرة كولومبيا الأولى... تكتب المسرحية والرواية إضافة للشعر.. وتعمل في الترجمة عن اللغة الفرنسية... درست "بيداد" الفلسفة والأدب في جامعة "بوغوتا" قبل أن تنتقل إلى "مدريد" لتصبح أستاذة في جامعتها... ومن أبرز أعمالها الشعرية: "بين الدائرة والرماد" لعام 1989.... "وما من أحد في البيت" (1994)... "وخيط الأيام" (1995).. "وخدع الضعيف" 2004... وكانت قد فازت بالجائزة الوطنية للشعر في كولومبيا عام 1994.. وتعتبر "بونيه" من أعلام شعراء كولومبيا أمثال: "خوسيه سيلفاه".. و"ليون غيف" وبورفير يوباربا"".. و"أوريليو آرتورو".. و"فيرنا ندولاراه".. "وآلفارو موتيس".. و"جوسيه آرانجو"... تأثرت "بيداد بونيه" أسوة بشعراء أمريكا اللاتينية وبخاصة في تشيلي والبيرو بالشعراء الفرنسيين والأسبان مع غلبة تأثير المدارس الفرنسية على نظيراتها في القارة الأمريكية الجنوبية حتى الحرب العالمية الثانية.. هذا على صعيد الشعر... فقصائد "خوان روكا" على سبيل المثال متأثرة بالتعبيرية والسريالية في حين ينضوي شعر "جيوفاني كوسييو" تحت عنوان "الصوفية"... كذلك الأمر بالنسبة لـ "بيداد بونيه" ذات الصوت التعبيري الرمزي حين تستمد من الواقع غموضه لتعيده إلى عالم المخيلة السحرية....

الأدب البوهيمي...

بمناسبة الاحتفال بمرور مئتي سنة على وفاته يعود "نيقولا رتييف" إلى واجهة الأنشطة الأدبية في أوروبا... و"رتييف دولا بروتون" (1734 ـ 1806) من مواليد "ساكي" الفرنسية يشغل عصر الأنوار ولا تزال أصداء

أعماله التي حملت حلولاً لمشاكل عصره تتردد في ردهات القرن الواحد والعشرين... دخل "رتييف" البوهيمي سلك عمال المطابع لمدينة "أوكسير" ولم يتجاوز سن 17 قبل أن يحط في باريس بعد أربع سنوات.. ليغدو من ثم أكثر الأدباء غزارة في العقد الثالث من عمره.. انطلق من عالم الرواية وكتابة الرسائل ذات النزعة الأخلاقية على غرار: "الأسرة الصالحة" لعام 1764 ليسجل خمسين عنواناً شمل إلى جانب الرواية كل من القصة والمسرحية والسيرة الذاتية والشعر (في مطلع حياته)... غطت الصحافة المحلية عام 1769 أخباره إلى جانب نقد روائعه.. ولعل أشهر تلك العناوين الروائية: "الفلاحة الفاسدة" 1775.. ثم "حياة والدي" 1779.. و"معاصرون" 1780 وهي 42 مجموعة قصصية عرفت انتشاراً واسعاً... ألصقت الثورة الفرنسية بهذا المبدع المتعدد المواهب تسمية "الأديب البوهيمي" نظراً لانحداره من أسرة فلاحية وتمحور غالبية أعماله حول البيئتين الريفية والعمالية (عمال المطابع)... أطلق "نيقولا" على نفسه لقب: "الكتاب الحي" في مذكراته التي بدأ بتدوينها عام 1788 وطبعت عام 1797 وشملت 5000 صفحة من القطع المتوسط... يعتبره نقاد اليوم ومؤرخو الأدب الناطق الرسمي باسم عصر الأنوار والثورة معاً... فقد ظهر في أعماله كمصطلح اجتماعي لمشاكل عاشتها وتعيشها الشعوب كافة: كمشكلة انتشار البغاء ومعاناة الطبقات المسحوقة في الأرياف... طالب "رتييف" بالمساواة والعدالة وشارك كل من الأدباء: "لوي ميرسيي" و"بومارشيه" "وفولتير" فلسفتهم... انتقد على غرار "فولتير" التطرف في الديانة المسيحية في روايته: "فلسفة السيد نيقولا" 1783 منددًا بالاعتقادات الباطلة والتمسك بالخرافات... كذلك أدان البيوريتانية أسوة بـ "ديدرو" صاحب المعجم الذي يحمل اسمه.. كما اقترب من "جان جاك روسو" صاحب سمعة طبقت الآفاق آنذاك مع نزول "الاعترافات" إلى الأسواق عام 1782 فتحت أفكاره التحررية الباب أمام ولادة ما دعي "بالأدب البوهيمي" الذي يمزج بين الأنواع على غرار روائعه: "مأساة الحياة" 1793 (الخاصة بالمسرح)... "وليالي باريس" 1988 (شهادات وقصص)... "والسيد نيقولا": أول سيرة ذاتية في العصر الحديث لأنها تتجاوز "الاعترافات" في تفاصيل سردها واعتمادها على يوميات الأديب = حتى لقب "رتييف" بالشقيق الأكبر لكتاب اليوميات في العالم....

هذا ما حدث في بولونيا...

نشرت هذه الرواية عام 2001 في بولونيا بعد مرور عقدين على الأحداث التي تتوقف عندها وعنوانها "مهما حدث" للأديب "داويد بينكوفسكي"... حصدت منذ صدورها ثلاث جوائز أدبية داخل البلاد وخارجها... واعتبرت الرواية الوثيقة التي تمثل مرجعاً للأحداث التي هزّت بولونيا مطلع الثمانينيات من القرن الماضي مع ولادة "سوليدار نوسكن".. حركة التضامن العمالية في "غدانسك" آب 1980... يومها لم يتجاوز عمر "بينكوفسكي" سن 17 عاماً وهي السن التي بلغها أبطال "مهما حدث" الخمسة: آريسطو... كارول بيوتر.. إيتو... والقزم الكبير... وبين "فارسوفيا" و"غدانسك " المدينة العمالية الأكثر "شهرة في "بولونيا" ترتحل أحداث الرواية الوثيقة ليعاني هؤلاء على غرار عشرات المراهقين في تلك البقعة من العالم خلال تلك المرحلة من تمزق دول المنظومة الاشتراكية، مع ما سيتمخض عنه من سقوط جدار برلين مطلع التسعينيات من القرن العشرين.....

اجتمع الأصدقاء الخمسة في مدرسة واحدة ورفعوا شعار التعبئة والتمرد، وقد استيقظوا في غفوة الطفولة ليعرفوا الحب العذري بعيداً عن سيطرة الأهل، وتربطهم بهم علاقات متفجرة تودي بحياة أحد الشباب الخمسة.... تستوحي رواية "داويد بينكوفسكي" من قصة طالب المدرسة "غريزغوربزرميك" الحقيقية ـ وتناقلت وسائل الإعلام وفاته عام 1983 ـ محاور موضوعها مع إسقاط تلك الأحداث، وجرت قبل ربع قرن من الآن، على خلفيتها التاريخية لتعطيها مصداقية وواقعية أرادها كاتبها الملتزم بعناد وإصرار....

"كريستا وولف" وارشيف الألمانيتين

على امتداد أربعين سنة انصرفت "كريستا وولف" إلى تسجيل أحداث عاشتها وأفكار راودتها بين الأعوام 1960 و2000... و"وولف" من أبرز أديبات بلاد الراين توقفت في رائعتها: "يوم كل سنة" عند تجربتها الأدبية ولقاءاتها وما قرأته وسمعته ودوّنته خلال الحقبة الاشتراكية وبعيد سقوط جدار برلين عام1990... وتخص في هذه اليوميات.. المذكرات يوم 27 أيلول من كل عام انطلاقاً من مبادرة دشنها "ماكسيم غوركي" عام 1934 تحت عنوان: "يوم في العالم" "ولاقت صدى في الأوساط الأدبية الأوروبية... تابعت "كريستاوولف" منذ 27 أيلول 1960 عندما بلغت سن الواحد والثلاثين عاماً وحتى نهاية القرن العشرين تعقبها لآخر المستجدات على الساحة الألمانية: السياسية والثقافية في شطريها الشرقي والغربي.. ليحتل الجانب السياسي الجزء الأكبر من مؤلفها "يوم كل سنة".. غاصت "وولف" في حرب الشيشان والانتخابات الألمانية وتركة "ميلو سوفيك" إلى جانب دراسة ابنتيها: آنيت وكاترين للمقررات ذات الطابع الاشتراكي والليبرالي على حد سواء.....

استهوتها مشاغل زوجها "غيرد"... والمطالب العمالية على جانبي جدار برلين لتَخْلُص إلى نتيجة مفادها: "إن الموت المتربص بنا لا يمنعنا من حب الحياة بتناقضاتها ومآسيها وأفراحها وأتراحها المتقلبة تقلب الأيام".....

قطار إلى "ليشبونة"...

يعتبر "باسكال ميرسيه" من أبرز روائيي سويسرا ـ ولد في مدينة "بيرن" عام 1944 ويعمل في تدريس مادة الفلسفة في جامعة "برلين"... نشرت له قبل أيام رواية عنوانها: "قطار إلى ليشبونة" باللغة الألمانية عند دار فارن سيل"... تجري أحداث هذا العمل في البرتغال = نهاية اليابسة الأوروبية؛ حيث تلتقي أصداء ثقافات القارتين العجوز والسمراء من خلال تواصل البطل "غريفوريوس" مع "برادو" صانع المفردات ذات الدلالة الوجودية... "وريموند غريغوريوس" هذا بلغ سنة 57... يحترف التدريس ويحظى باحترام الجميع لأنه يتقن عدة لغات كاللاتينية واليونانية. يقيم في "بيرن" العاصمة الفيديرالية لسويسرا التي تشتهر بجامعاتها وصناعتها للشوكولا والخشبيات والمفروشات... يعيش "ريموند" عازباً بعد طلاق زوجته قبل عشرين سنة من بداية الرواية... وفي إحدى أيام الشتاء بينما كان يجتاز جسر "كيرشنفلد" يصطدم بامرأة تهم برمي نفسها إلى نهر "آهار" وتعبر مياهه المدينة... فيعمد إلى إنقاذها.. وحين يسألها عن اسمها ولغتها الأم تجيبه البرتغالية... عندها يقرر "غريغوريوس" الرحيل إلى البرتغال ويصطحب معه كتاباً عنوانه: "صانع الكلمات" للأديب "آمادواينا سيوبرادو" الطبيب الروائي ـ المتوفى سنة 1973.. يتعقب "ريموند" حياة هذا الكاتب البرتغالي على ضفاف نهر "التاج" في ليشبونة "وبيساوا" من خلال استجوابه لأصدقاء "برادو" ورفاق دربه... فيعيد تصوير

مسيرته الفكرية والسياسية.. ليظهر الجانب الإنساني للأديب "برادو" وكان من ألد أعداء الديكتاتور "سالازار"... لكنه لم يتأخر عن تقديم المعالجة لأحد أبرز رجال هذا الأخير تلبية لنداء الواجب نظراً لكونه يعمل طبيباً... وينجح "غريغوريوس" في كتابة سيرة هذا الأديب البرتغالي ليحقق شهرة منقطعة النظير..

طيور بلا أجنحة..

إنه أكثر الروائيين البريطانيين تشبهاً بأعلى قامات الأدب الروسي: "تلستوي"... وبخاصة في أحدث رواياته وصدرت قبل أيام عنوانها "طيور بلا أجنحة"... يرى فيها النقاد توأم "الحرب والسلم".. يحمل صاحب "طيور بلا أجنحة" اسماً فرنسياً رغم أنه من مواليد جزيرة الضباب ويدعى "لوي دوبير نيير".. تعود روايته بالحدث إلى المرحلة العثمانية حين كانت تلك الإمبراطورية تلقب بالرجل المريض، لتحط في بلدة أناضولية هي "إيسكيبتشي" تعيش مرحلتها الذهبية... فها هنا مسجد جامع شيدت بقربه كنيسة تترجم التعايش السلمي بين الطائفتين المسلمة والمسيحية... وها هناك مدرسة يديرها معلم فطن يضفي على هذا الوفاق بين سكان البلدة طابع الوئام والانسجام بين الأجيال.. يرسم "لوي دوبير نيير" من خلال الشخصيات التي تتجاور وتتحاور في منطقة الأناضول صورة مصغرة لواقع الإمبراطورية العثمانية مطلع القرن العشرين 1900.. فإمام الجامع "عبد الحميد حجة" يقوم بزيارات لجيرانه باستمرار لتعزيز الصداقة بين أهل "ايسكيتبشي"... أما "اسكندر" صانع الفخار فيزود القرى المجاورة بإنتاجه ليتعرف القارئ على الأوضاع الاقتصادية المتميزة لتلك البقاع؛ كذلك الأمر بالنسبة للمعّاز "إبراهيم" وقد ازدهرت تجارته خلال تلك المرحلة... ورغم هذا الانسجام بين الأهالي إلا أن حفنة صغيرة منهم تجد في خطيبة "إبراهيم" المدعوة "فيلوتين" نذير شؤم على بلدتهم.. لسبب بسيط أنها الأجمل محيا بين نساء المنطقة... وسرعان ما يغوص القارئ في مسيرة صعود صانع تركيا الحديثة "كمال أتاتورك" إلى سدة الحكم واندلاع شرارة الحرب العالمية الأولى وما حملته من مآسٍ، ليس فقط لسكان تلك البلدة الوادعة المسالمة وإنما لشعوب أوروبا والشرق الأوسط معاً...

"وايلد" من جديد

لا تزال شخصية "أوسكار وايلد" وأعماله تستحوذ على اهتمام العديد من الكتاب النقاد والأدباء. وقد رأوا فيه "الانقلابي الذي عمل على نسف "اليقينية" السياسية وإيديولوجيات الأدب والقضاء والمجتمع... وفي كتاب يتناول "أوسكار وايلد" العبارات والأحلام" الصادر عن دار "عدن" 2006 يسلط الناقد والأديب "باسكال آكيين" الأضواء على محاكمة "أوسكار وايلد" بشكل تفصيلي وكيفية تآمر المحاكم للقضاء على هذا الأديب المتعدد المواهب... مبدع كان "وايلد" وولد في دبلن 1854 وتوفي في فرنسا عام 1900 في تأليفه المسرحيات الكوميدية الساخرة والقصائد الناقدة ورواية لا تزال محط إعجاب الجميع عنوانها: "بورتريه دوريان غراي".. عرف "أوسكار" دبلن خلال طفولته، وأوسكفورد" خلال حداثته، و"لندن" خلال مرحلة شبابه حين حط فوق مسارحها لتحقق أعماله النجاح قبل أن يرحل إلى الولايات المتحدة ليؤدي أدوار بطولة

مسرحياته الصاخبة... ولا تزال تثير الدهشة لتضارب الآراء التي تطرحها وتبدو متناقضة للوهلة الأولى رغم انسجامها مع فلسفة "زينون" وأتباعه.........

أية ناشئة لمجتمع الغد؟!

خرج مفهوم "الطفل الملك" من رحم فلسفة الأنوار لتغدو الطفولة محرك تكوين الأسرة المعاصرة فخلال القرن الماضي قرع هذا المفهوم أبواب المجتمعات الإنسانية على هامش الانقلابات البيضاء التي شهدتها البنى التحتية للأسرة في محاولتها ردم الهوة بين الأجيال... ويسلط "فرانسوا دو سينغلي" في أحدث مؤلفاته: "ناشئة ومراهقة" الأضواء على تلك المرحلة من حياة المجتمعات التي صنعت إنسان العصر الحديث بمفاهيمه وتطلعاته و... "سينغلي" من علماء الاجتماع البارزين في أوروبا نشر العديد من الأعمال والدراسات عند دار "آرمان كولان" الباريسية تتناول معضلة ما سماه "صراع الأجيال" ودور الناشئة في بناء مجتمع اليوم.. يقول "فرانسوا دو سينغلي": "خلال عبور الطفل من الصفوف الابتدائية إلى الثانوية يجتاز قارة ضبابية هي المرحلة المدعوة بالمراهقة... ليكتشف أنه لا يستطيع ابتداع عالم خاص به والسيطرة على مقاليده دون الانسلاخ عن أسرته... وخلال مسيرة بناء شخصيته المستقلة لا يرجع الناشئ لتقاليد عائلته بقدر ما يحتمي وراء طروحات جيله (الجيل الصاعد)".. ويتابع "فرانسوا دو سينغلي" التطورات الاجتماعية والتعليمية في كل من فرنسا وألمانيا ليصل إلى نتيجة مفادها أنه منذ الحرب العالمية الثانية وعلى امتداد النصف الثاني من القرن العشرين تغيرت نظرة المجتمع وقوانينه إلى كل من الطفل والمرأة معاً بعد أن انتزع كل منهما حقوقه في التربية والتعليم والعمل وفقاً لمعايير حديثة... ولم يعد دور الوالدين يقتصر على نقل تجاربهم ومعارفهم إلى الجيل الجديد وإنما تحول إلى مسؤولية تفسير احتياجات أطفالهم ومن ثم مساعدتهم ليغدو كل ناشئ منهم فرداً ناجحاً في مسيرة مجتمع الغد..........

إنه شقيق "روسو"...

بعد فوز روايته "نظرية الغيوم" عام 2005 بجائزة "جنيفوا" الأدبية ها هو الناقد الأديب "ستيفان أوديغي" ـ من مواليد "تور" لعام 1964 ينشر روايته التاريخية التي أقامت عالم الأدب الأوروبي ولم تقعده بعد... وعنوان الرواية: "الابن الوحيد" صدرت عن دار "غاليمار" أيلول 2006... وتمسح الرواية الأحداث التي عصفت بالقرن الثامن عشر من خلال رحلة بطلها "فرانسوا" بين جنيف السويسرية وباريس الفرنسية وجاراتها... "وفرانسوا" هذا هو الشقيق الأكبر للمفكر السويسري المعروف "جان جاك روسو".. ولم يذكره هذا الأخير في "اعترافاته" سوى ثلاث مرات فقط، وكانت طروحه في "التأملات" والاعترافات وراء اندلاع الثورة الفرنسية، وراياته وراء نشوء الحركة الرومانسية في الأدب الأوروبي... ويستعير "فرانسوا روسو" ريشة "ستيفان أوديغي" للتوقيع على شهاداته المتعلقة بالمستجدات الطارئة على القرن الثامن عشر، وهو الذي تتلمذ على يد "لوكريس" وأصبح زميل "المركيز دوساد" في سجن الباستيل.. "فرانسوا" الذي فتح عينيه الواسعتين حين دُفع لمغادرة "جنيف" ولم يتجاوز عمر "جان جاك" (11) عاماً ليتحول صاحب "الاعترافات" إلى "ابن وحيد" مدلل ـ و ليغدو "روسو" البكر في سيرته الذاتية ذاك الرجل الذي تعشقه النساء لمشاركته كلاً من "ساد"

و"كازانوفا" و"كريبيون" و"دونون".. أفكارهم التحررية... وتعيد تلك السيرة إلى الأذهان الأجواء الأدبية والصراعات الاجتماعية السائدة خلال السنوات 1790 وما بعد مع نزول عدوى "الروسوية" و"الفولتيرية" إلى شوارع باريس وجنيف ولندن لتمهد الطريق أمام عصر الأنوار... وليلتقي القارئ فوق صفحات رواية "ستيفان أوديغي" مع التيارات الفلسفية التي أججت لهيب ثورة (1789) وكانت الأوساط الثقافية والشعبية تنتظرها على أحر من الجمر..........

ميتولوجيا "الاسكيمو"

يتابع عالم الإنتربولوجيا "برنارد صلاح الدين دانفلور" منذ نصف قرن تجواله في بلاد الاسكيمو (شمال كندا وآلاسكا) ليدّون إلى جانب عادات وتقاليد هذا الشعب الحي آدابهم الشفهية العريقة في القدم... وهاهو ينشر دراسة حول "القص الشعبي" للاينوي" (آلاسكا) قدم لها "كلود شتراوس" هي الأولى من نوعها بالنسبة لهذا النوع الأدبي صدر هذا البحث عن دار "غاليمار" ضمن سلسلة "لغة القص الشعبي" 2006... و"الأينوي" قبائل من "الاسكيمو" تقيم منذ أقدم العصور في دائرة القطب الشمالي، يلقب سكانها بأصحاب الأقدام السريعة... تؤمن قبائل الاسكيمو بالتقمص، وتشتهر بموسيقاها المستوحاة من بيئتها وبأساطيرها الشبيهة بتلك المنتشرة في مناطق متفرقة من إفريقية... ويزدحم المؤلف بقصص تناقلتها الأجيال سجلها "دانفلور" وينحدر من آرومة عربية بعد أن أتقن لغة قبيلة "اليوبيك" في الآسكا... وقد استمع الأنتروبولوجي الكندي الفرنسي لشهادات "الشامان" = راوي القبيلة وعرافها الذي يحفظ في ذاكرته عشرات الروايات ويرددها بالتواتر الشفهي، ليأخذ "القص الشعبي" شكل الرواية الوثائقية التي تسرد الأحداث مع التعليق عليها.... أحداث حول ثنائية الوجود وحول علاقة هذه القبائل بعالم الحيوان... وتطرح تساؤلات: لماذا الحرب والموت والشيخوخة؟ ومن أغرب القصص التي توقف عندها الأنتروبولوجي "دانفلور" السيرة الذاتية للعرافة: "آتاغوتالوك" وعاشت مطلع القرن العشرين مغامرات من نوع خاص حين أقدمت على تناول لحم أطفالها وزوجها خلال رحلتها الطويلة حول جزيرة "إيغوليك" القطبية.. وقد وجد أبناء جلدتها في أكلها لحوم البشر الدليل على شجاعتها وتصديها للموت جوعاً، والانتصار في صراعها من أجل البقاء على قيد الحياة، وتمتعها بقوة خارقة للطبيعة البشرية.....

"بورخيز" شاعر التانغو...

متى ظهرت القصائد الغنائية الراقصة المدعوة "بالتانغو"؟! يجيب كتاب: "شعراء التانغو" للباحث "هنري ديلي" الصادر عن دار "غاليمار" "مجموعة وشعر" (تشرين الثاني 2006) على هذا السؤال بقوله حوالي العام 1880 لكن... تفيد هذه الأنتولوجيا أن الصراع حول أبوة "التانغو" وهو شعر غنائي موزون، بلغ اليوم أوجه عبر ضفتي الريو دولا بلاتا... ففي "مونتيفيديو" - عاصمة الأوراغوي - يرى النقاد والشعراء أنهم أصحاب هذا الحق حين يربط أندادهم في "بيونس آيريس" بين نشوء الأحياء الشعبية في العاصمة الأرجنتينية وبين ولادة "التانغو".. ألم يكتب "جورج لوي بورخيز" عدداً من تلك القصائد: "الميلونغاس" التي تحولت إلى أغنيات

راقصة؟! هذا رغم أن القصائد الملحنة "للكومبار سيتا" كتبها شاعر شعبي مجهول الكنية والاسم في "مونتيفيديو" عام 1916 وعرفت شهرة عالمية.. وعندما ألف "بورخيز" قصيدته: "التانغو" قال في أبياتها: ـ أين هم هؤلاء الذين قضوا مخلفين عدة فصول للملحمة ـ عبرة يذكرها الزمن دون أحقاد تجرحها ولا مكاسب ولا أشواق؟! وترتبط ألتانغو" عند "بورخيز" بالمنازلة والموت... لأن خنجر "بيهواغو" لم يصنع لطعنة واحدة ـ وإنما صبّ في قالب يحمل المصير القائل.... احترف "بورخيز" تدريس الأدب الإنكليزي في جامعة "بيونس آيريس" عام 1966 ليتم اليوم جمع تلك المحاضرات في كتاب صدر أيلول 2006 عن دار مارتن أورياس، يشمل كذلك قصائد التانغو لشعراء هذا النوع الأدبي أمثال "كالندريا.." ومانويل فلوريس" "وخوان مورانا" قبل أن ينتقل إلى تقييم أعمال كل من: "صاموئيل جونسون" "وبوسويل" وودوث "وكولريدج" و"براوتينغ" ودانتي غابرئيل روسيتي" و"وليام موريس" "وايلد" ومن أشهر قصائد التانغو: "بيونس آيريس يا حبيبتي" تأليف الشاعر "ألفريد ولابيرا" لعام 1934 ولا تزال تلك الأغنية التقدمية رمز التمرد والأمل في أمريكا اللاتينية.....

راعية الأدب النيوزيلاندي...

تقوم مجموعة من الكتاب النيوزيلانديين بجولة في أنحاء أوروبا للتعريف بخصائص أدبها المنحدر من أرومتين أوروبية و"ماورية" (سكان البلاد الأصليين)... ومن أشهر تلك الأسماء هناك "جيني بورنهولد" مواليد 1960 وهو شاعر نيوزيلاندي "وجوف كاش" (مواليد 1956) الروائي والدراماتورجي المعروف... و"آكن داف" (مواليد 1950) وهو روائي ينتمي لقبائل الماوري... "وسيا فيجيل" (مواليد 1967) الروائية والشاعرة القصصية لجزر "ساموا"... "وجيمس جورج" (مواليد 1962 كاتب القصة القصيرة الماورية... "وشاد تيلور" 1964 الروائي والقاص... "وألبيرو يندت" (1939) شاعر وروائي من "ساموا"... و"فانسن أوسوليفان" (مواليد 1937) الروائي والدراماتورجي والشاعر المتعدد المواهب.. و"بير فورلان" الكاتب والمترجم والمستشار الأدبي لتلك التظاهرة الأدبية الأولى من نوعها... وتعتبر رواية: "الناجية من الغرق" للأديبة: "فيوناكيدفن" وصدرت مطلع تشرين الثاني 2006، عند دار "سابين فايسبايسر" من أهم الأعمال الروائية البيضاء.. تجري أحداثها عام 1836 عندما تغرق السفينة التي تقل "بيتي غارده الحسناء الأوروبية المتزوجة خلال رحلتها إلى أوستراليا... ينتشل الحسناء قارب شاب "ماوري" من سكان نيوزيلاندة الأصليين (على غرار الآبوريجين الأوستراليين).. فتقع "بيتي" في غرام الشاب وقد وجدت فيه الطباع المختلفة كلياً عن طباع زوجها "جاك" الغليظة والشرسة.. وتشخص "فيونا" رئيسة مجلس "كوك الوطني ـ البيضاء البشرة والمتزوجة من ماوري في روايتها تلك العلاقة بين المهاجرين البريطانيين وبين أهل الأرخبيل الأصليين وقد وقعّوا معاهدة تعايش تعود للعام 1840 تحدد أطر المساواة بين الطرفين المهاجر والمقيم.. وقد اقتبست روايتها: "الناجية من الغرق" عن قصة واقعية لزوجة أحد كبار المسؤولين الإنكليز الذين استعمروا نيوزيلاندة قبل 150 سنة من الآن......

رحلة إلى عالم "الكونغولية"...

ابتدع كلمة "الكونغولية" الدراماتورجي الأفريقي "سيلفان بيمبا" - توفي عام 1995 - وتتمحور تلك الكلمة حول الأجناس الأدبية الخاصة بكتاب "الكونغو" ليس إلا... وكان أدباء هذه الدولة خلال مرحلة الاستقلال عام 1960 لا يتجاوز عددهم اليد الواحدة ولعل أشهرهم: "تشكاية أو تامسي" الشاعر، ونشرت له كبريات دور الطباعة الأوروبية عدة دواوين على غرار: "الدم الفاسد" و"نار الغابة".... وزميله "جان مالونغا" وعرفت رواياته انتشاراً واسعاً خلال الخمسينيات: "كأسطورة مبغومو"... ويعتبر عميد الأدب في الكونغو.... أما المسرح الكونغولي فقد تبوأ مكانة مرموقة على الصعيد العالمي من خلال روائع كل من: "غي منفا" و"سيلفان بيمبا" و"باتريس لوني"... ومن أبرز كتاب القصة القصيرة هناك "تاتي لوتار" في مجموعته: "سنوات كونغولية" 1974.... "وهنري لوبيز" في "قبائلية" (1971).. و"أوتامسي" في "اليد الجافة" 1980... "وتشيشيل تشيفيلا" في "طويل هو الليل" 1981... و"إيمانويل دونفلا" في "جاز وزيت النخيل" 1984... وتعتبر "الكونغو- برازافيل" من أكثر دول الفرانكوفونية ازدحاماً بالكتاب الناطقين بلغة "موليير" الذين تركوا بصماتهم الكونغولية ذات السمعة التي طبقت الآفاق.. ويعتبر "سوني لابوتانسي" من الدراماتورجيين الذين اقتبسوا "الواقعية الفانتستيكية" كما دشنها أدباء أمريكا الجنوبية، ليصنع ما سمي بمسرح أفريقية الاستوائية. ومن عناوين مسرحياته: "ضمير الجزار" وكتبها عام 1972 تخللها نشره لعدة روايات قبل وفاته في سن الثمانية والأربعين عام 1995.. ونذكر منها: "حياة ونصف" لعام 1979... "الوضع السيئ" 1981... "عيون البركان" 1988... "بداية الألم" 1995... و"عزلة لوبيز السابقة" 1985... وصدرت عن دار "سوي" الفرنسية.. وتنقد أعماله وبشكل ساخر المجتمعات الغربية والكونغولية معاً.

حارس أحلام "البندقية"..

"النوم: حارس الأحلام" هكذا أراده "فرويد" ليوظفه الأديب الإيطالي "باولو مورنسيغ" في أحدث روائعه لخدمة الفانتستيك. و"مورنسيغ" من مشاهير الروائيين الإيطاليين... عرفت روايته "عازف الكمنجة" (لعام 1998) شهرة كبيرة قبل أن تغدو فيلماً سينمائياً أخرجه "ريكي تونيازي" حين حملت القارئ من "فيينا" المعاصرة إلى أيام "سيبستيان باخ"... ليصبح "باولو مورنسيغ" من أهم كتاب الرواية الفانتستيكية في شبه الجزيرة الإيطالية رغم ولادته على الحدود السلوفينيه (غوريزيا) عام 1943... ويرى فيه عدد من النقاد خليفة "ستيفن زويج" و"هوفمان"... تتناول أحدث رواياته وعنوانها: "حارس الأحلام" أيلول 2006 عن دار "روشيه" تداعيات البطل الكونت البولوني وقدرته على تفسير المنامات. يصل الكونت - ويحترف كذلك نقد الفن التشكيلي المعاصر - إلى أحد مشافي "البندقية" لمعالجة ألم حاد في صدره... فيلتقي بمريض آخر يتمتع بقدراته في قراءة الأحلام، ليخضع تدريجياً لسيطرة هذا الأخير على تفكيره رغماً عنه.... يدخل "مورنسيغ" قارئ "حارس الأحلام" في دوامة ما وراء الطبيعة والتحليلات النفسية وتواصل الإنسان مع عالم الأموات، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن المرء لا يخشى النوم لأنه في الواقع نصف نائم أو غائب عما يجري حوله - ألا يمضي الإنسان حياته بين نوم اليقظة (أحلام اليقظة) ونوم الموت (الكوابيس)؟.......



المقاهي الفلسفية

تأليف: أوسكار برونوفييه
ت: عدنان محمد

مقدمة:

ظاهرة غريبة خرجت إلى النور في فرنسا منذ أربع إلى خمس سنوات، وهي لا تكف عن التنامي على مدى الأشهر: ألا وهي ظاهرة المقاهي الفلسفية. ما ينوف على مئة وخمسين من هذه الأماكن تنتشر في أنحاء فرنسا، ويجتمع فيها أشخاص من الأعمار والمشارب كافة ليتناقشوا حول الوجود والموت والحب والموت، الرغبة والكلام، السلطة والحداثة. ولقد احتدم نقاش عاصف في قلب المؤسسة الفلسفية، وبين الأساتذة، بخصوص هذه الظاهرة، بعضهم انغمس في هذه المسألة بوصفه مشاركاً أو مديراً لبعض النقاشات، ولكن معظمهم اتخذ موقف المبتعد عن هذه الأماكن أو الكاره لها أو المندد بها بحماسة. فهؤلاء يرون أن صفة "فلسفي" لا تناسب أبداً تمريناً يبقى في جوهره "حديث مقهى". منذ عدة سنوات ومؤلف هذا المقال، وهو فيلسوف بنشأته، ينشط داخل هذا المقهى الفلسفي ويسعى هنا إلى أن يستوعب هذه الظاهرة في المجتمع الذي يشمل فرنسا بصورة خاصة، مع بعض الامتدادات هنا وهناك، وبصورة رئيسة في بعض البلدان الفرانكوفونية.

لمحة تاريخية عن المقاهي الفلسفية:

يبقى المظهر الأكثر إدهاشاً في هذه الظاهرة عفويتها. وقد استندت في نشأتها وتطورها إلى المصادفة والاستقلال أكثر من استنادها إلى أي قرار مدبر أو منظم. لابد هنا من التنبيه إلى دور وسائل الإعلام؛ إذ إنها أسهمت بكل تأكيد في إحداث موضة. في عام 1992، روى مارك سوتيه **Marc Sautet**، وهو أستاذ في فلسفة العلوم السياسية، في مقابلة إذاعية، ومن باب الدعابة، أنه يلتقي مع بعض الأصدقاء صباح كل يوم أحد في أحد المقاهي، في ساحة الباستيل في باريس، لكي يتفلسفوا. وكم كانت دهشته كبيرة عندما رأى يوم الأحد التالي عدداً كبيراً من الأشخاص يقصدون ذلك المكان لكي يشاركوا في تلك النقاشات اللاشكلية. وبما أن العدد أخذ يتزايد أسبوعاً بعد أسبوع. فقد صار من الضروري إيجاد بعض قواعد العمل لئلا تغدو تلك التجمعات مجرد هذر فارغ.

وهكذا ولد المقهى الفلسفي. وبدءاً من عام 1995، رأت النور في باريس تجربتان أو ثلاث، وقد حفزتها مبادرات شخصية منقولة نوعاً ما عن التجربة الأولى. وفي ذلك الحين اهتمت الصحافة بالموضوع؛ الأمر الذي

أثار أولاً بأول عدة محاولات عفوية حتى وصلنا إلى الوضع الحالي. ويرتكز مبدأ إحداث المقاهي الفلسفية بصورة عامة على مبادرة شخص، إما لأنه شارك سابقاً في هذا النشاط في أثناء مروره بباريس أو بمكان آخر ولا يوجد شيء مشابه لذلك في منطقته، أو ببساطة لأنه يشعر برغبة في أن يقوم بذلك من نفسه، أو أيضاً لأنه سمع بذلك في الصحف أو على التلفزيون، وقرر أن يجرب حظه. معظم مدبري هذه النقاشات ومديريها هم أشخاص يشعرون بأنهم يمتلكون في آنٍ واحد هوية فكرية وميلاً اجتماعياً معيناً. كما أن بعض المبادرات الأكثر تنظيماً، والقائمة بصورة خاصة في المدن أو البلدات المتوسطة أو الصغيرة، قد عمدت إلى تنظيم هذا النشاط، وذلك باعتماد مدير له يقوم بتحكيم النقاش، وهو بصورة عامة مدرس فلسفة.

منذ بداية هذه المسألة، وفي المنطقة الباريسية بصورة رئيسة حيث نظمت أوائل المقاهي الفلسفية، اتخذ معظم أساتذة الفلسفة موقفاً رافضاً إطلاق صفة "فلسفي" على هذه الأماكن. ويتلخص الرأي الشائع في هذه الأوساط بالتالي: "ثمة أماكن للتفلسف، والمقهى ليس أحدها، أولن تطأ قدمي أبداً أرض المقهى الفلسفي". بعض وسائط الإعلام الجماهيرية كالتلفزيون روجت لهذه النشاطات، أما المجلات النخبوية مثل لوموند دو ليدوكاسيون **le monde de lèducation** والمجلة الأدبية **le Magazine littèraire** فقد نددت بها، الأمر الذي أوجد خندقاً بين "المدارس". في الواقع، لم يكن لدى معظم مديري النقاشات الأوائل إعداد فلسفي، الأمر الذي سوغ أكثر المظهر اللافلسفي لهذه المقاهي من الناحية الشكلية. والأمر عينه في باريس وفي أكبر المدن. لكن الوضع مختلف بعض الشيء في الأماكن الأخرى، فالمعارضة المسبقة بين المواقف النظرية تبدو أخف قليلاً بما يتناسب طرداً مع صغر حجم البلدات. بالمقابل، إن هذا الرفض للفلسفة الرسمية قد دعم في هذه المقاهي التعبير المفتوح لميل خفي يمكن أن نطلق عليه اسم "البوجادية الفلسفية(1)". وتتلخص فكرتهم هم أيضاً بـ: "الفلسفة الحقيقية هي الحياة والصدق، وليس الكتب القديمة والنظريات الجاهزة". بسهولة ويسر شديدين نمت في هذه التربة نزعات متعددة نفسية وسوسيولوجية وروحانية وسياسوية وغيرها يغذيها حقد منتشر ومستعر ضد أساتذة الفلسفة.

روح المقهى الفلسفي وعمله:

القواعد العامة للمقهى الفلسفي، أو تلك التي نجدها في جميع الأماكن ذات التسمية هذه، بسيطة ومحدودة إلى أقصى الحدود. كل شخص يتكلم بدوره رافعاً يده ليطلب الكلام، والدور يعطيه مدير النقاش بحسب نظام محدد تقريباً بلحظة الطلب. يمنع مقاطعة المتكلم. وحده المدير له الحق في طلب تقصير خطاب طويل أو إعادة تركيز حديث معين أو شرح كلام مستغلق، الخ. ولكن يجب عليه ألا يحاول أبداً استخدام موقع السلطة النسبية التي منحته إياها المجموعة لمحاولة فرض أية رؤية شخصية. إن أية محاولة لادعاء امتلاك الحقيقة تسيء إلى هذا المدير وتسقط مصداقيته تماماً. من المؤكد أن له الحق في إبداء بعض الآراء الذاتية، لكن دوره هو قبل كل شيء دور الحكم. ويجب أن يبدي باستمرار قدرته على الاستماع وعلى التحليل. وعلى الرغم من أن هذه القواعد أساسية جداً، فإنها تشكل تحدياً حقيقياً بالنسبة إلى

---

(1) البوجادية مصطلح أطلق في عام 1956 نسبة إلى بيير بوجاد Pierre Poujade مؤسس اتحاد الدفاع عن تجار وحرفيي فرنسا، وهو حركة وحزب شعبي يميني مدعوم بصورة خاصة من صغار التجار.

الطريقة الاعتيادية للنقاش كما نمارسها في فرنسا. وليس هناك إلا الاستماع إلى النقاشات السياسية أو الثقافية المذاعة أو المتلفزة لإدراك ذلك. وحتى المقالات الصحفية النقدية من الطبيعة الفلسفية لنقاشات المقهى هذه يجب أن تعترف معظمها بنجاح التمرين من ناحية احترام الآخر والطبيعة المتسامحة للتبادل. وهي ممارسة ممتازة للمواطنة.

تتنوع طبيعة هذه المقاهي الفلسفية ونوعيتها وعملها بحسب المدير والمشاركين، ولكن قبل الخوض في أشكال الكون وطرقه، لنعد إلى القواعد الأساسية التي وصفناها آنفاً ولنحاول تبيان طريقة للفلسفة. هل لدينا هنا ببساطة أسس النقاش المهذب؟ أم أن إطاراً كهذا يؤدي بصورة أكثر خصوصية إلى التفكر؟ مهما كان الموضوع المختار كمركز لأحد هذه النقاشات، سواء أحدده المدير أم مجموع المشاركين، فإن كل شخص يقوم بمعالجته على طريقته وبحسب قدراته الخاصة كما في أي نقاش آخر. ومع ذلك عندما ينتظر كل شخص دوره في الكلام ويحترم كلام الآخرين ويستمع إلى رأي الآخر حتى نهايته حتى لو كان هذا الآخر يزعجنا، لاسيما إذا كان يزعجنا، إنما يثير تأثيرات خاصة.

من الواضح أنه، في هذه الكثرة التي تتكلم، لا يفهم الجميع كل ما يقال، وكما يدل نفاد صبر كل شخص من أجل الحديث الذي يظهر هنا أو هناك، فإن هذا الشخص أو ذاك يكون منشغلاً بمداخلته الشخصية القادمة أكثر من انشغاله بالأحاديث التي تقال. ولكن على الرغم من العوامل المحددة، ومن التركيز وانفتاح العقل، لن تقوم مسيرة الحديث التي تدوم ساعتين تتعاقب خلالهما قراءات وتحليلات متنوعة جداً لموضوع واحد، إلا بجدلنه **dialectiser** الموضوع المقصود وانبثاق عدة إشكاليات منه. كما أنه، إذا بدا بعض الكلام متوحداً **autiste** بعض الشيء ـ الأمر الذي لا يمنع أبداً من أن يكون حاملاً للحدس، بالعكس، فإن هناك كلاماً آخر يطرح ويتجاوب في عملية تلاحق مفاجئة أحياناً، ومليئة بغير المتوقع.

لا ريب أن هناك مسلمات مسبقة في هذه العملية كلها، تعود بنا إلى سقراط وإلى تصرفه ومفهومه التوليدي **maïeutique**. الفرضية الأساس هي أن العقل البشري خلاق بصورة جوهرية وأن روحه ـ شرارة إلهية ـ مليئة بالأفكار، وأن المقصود بكل بساطة هو توليد هذه الأفكار وصياغتها، وهذه الأفكار، الواحدة بعد الأخرى، إما أن تكون جهيضة مشوهة أو طفلاً حياً جميلاً. والعامل الرئيس الذي يمنع الحياة لهذه الأفكار هو قبل كل شيء الارتجاج الذي يحدثه كلام الغريب، على الرغم من أن المتدرب على هذا التمرين يعلم جزئياً كيف يعيد خلق هذا الهز الدائم بداخله. المقصود إذن هو استقراء حالة عقلية لا تعود البديهية **evidence** موجودة فيها، لأن هذه البديهية تدرك هشاشتها الخاصة عندما تتواجه مع منظورات تضعها موضع تساؤل، وعندما تقبل الأسئلة التي تتطلبها. وهذا عندما لا تكون منشطة من عقل سيئ أصولي. إذن يبقى تعلم التفكير فيما لا يفكر فيه المبدأ الأساس لهذه الممارسة. لأن الرأي المهزوز يسمح بتجاوزٍ لنفسه كان يمسك بتشنجه السابق ويمنعه من الظهور.

إن رؤية كهذه للأشياء تتناقض مع المفهوم الأرسطي لـ "الصفيحة البيضاء **tabula rasa**". لأنه إذا كان العقل صفيحة تكتب عليها الأفكار، فإنها لا تظهر عبر عملية خلق داخلي بل من خلال إسهام خارجي. إذن التقليد الغربي الكلاسيكي للتعليم الفلسفي، حيث يبقى التعليم الأستاذي الوسيلة الرئيسية

للتعليم، هو بالأحرى، ذو إلهام أرسطي. على أية حال إذا كان المقهى الفلسفي يستحق صفة "فلسفي" فذلك ضمن إطار أنه يقبل فكرة أن الفلسفة هي قبل كل شيء إعدادية، وإقامة حالة عقلية ومنهجية يمكن تسميتها ديالكتيك. بالطبع، إذا كان المظهر المتبحّر والمرجعي للخطاب سائداً، يمكن أن ننكر على المقهى الفلسفي وضعه الفلسفي، ضمن إطار أن أغلبية الخطابات لا تدل كثيراً على معرفة المؤلفين والمفاهيم "المسموح بها". وهكذا. مهما كانت الخيارات الفلسفية لهؤلاء أو لأولئك يمكن إطلاق نقاش حول ما يجري في هذه المقاهي وحول شروط ممارسة فلسفية كهذه، ولكننا لا نعرف حول أية حجج مبررة يمكن أن يعلن عن استحالة التفلسف في مقهى أو في مكان عام آخر.

مناهج مختلفة للمقاهي الفلسفية:

كما أسلفنا، تتعلق طبيعة ما يجري في المقاهي الفلسفية بصورة رئيسة بالمدير، نسبياً، أكثر من المشاركين. فمن ناحية هو من يحدد الموضوع ويعطي قواعد اللعبة، ومن ناحية أخرى، فإنه من يحدد نوع التطلب الضروري لمصلحة النقاش. إن مدير الحد الأدنى يركز جهوده على اختيار الموضوع الذي يحدده الأشخاص الحاضرون ـ طالباً اقتراحات ثم لاجئاً إلى التصويت ـ وعلى توزيع أدوار الكلام لاعباً دور الحكم الذي ينظم أولوية الكلام وزمنه. وعندئذ يتعلق تصاعد النقاش بصورة واسعة بالمشاركين وبقدرتهم الفردية على الإسهام في هذا التصاعد.

والمدير الأنشط والأكثر حضوراً يمكنه أن يحدد بنفسه اختيار الموضوع بمقتضى ما يراه أكثر فائدة، وعلى وجه الخصوص، يتدخل بطرق مختلفة في الحديث لكي يرفع من قيمة رهاناته.

وإليكم عدة طرق يحاول من خلالها مدير الجلسة أن يقيم نوعاً من التطلب الفلسفي في أثناء النقاش: أولاً: يطلب توضيحات لكلام يبدو له غامضاً أو مستعصياً. ثانياً: يقترح صياغة خلاصة مقتضبة لكلام يبدو تائهاً في التواءاته. ويكون جاهزاً لكي يصوغ بنفسه الشرح أو الخلاصة للشخص المقصود إذا أنه من صعوبة معينة، وهذا ما يجب أن يتم بالتوافق مع هذا الشخص، ومع حديثه طبعاً. ثالثاً: يدفع مداخلاً إلى الذهاب في حديثه إلى الأبعد طارحاً عليه بعض الأسئلة، أو مناقضاً للحظة أفكاره. وهذا ما يدفع المداخل بعملية مشابهة إلى وعي فكرته الخاصة بطريقة متنامية، والتعبير عن مسلمات لم يفصح عنها بعد. رابعاً: يضع نصب عينيه عدة اقتراحات أطلقها عدة مشاركين، باعتبار أن تجميع كهذا قد يتيح إشكاليات مهمة. خامساً: يعيد صياغة الرهانات دورياً كما تظهر وتتجه من خلال النقاش. الأمر الذي يجب ألا يمنعه هو من إطلاق مجال أو مجالين للتفكير. سادساً يستطيع أن يقرب بين الإشكاليات التي تظهر من الإشكاليات التي صاغها بعض المؤلفين سابقاً، وذلك لكي يمنح ثقة للمشاركين ولكي يشجعهم على المضي في بحثهم في آن واحد، وذلك من أجل تأمين بعض العناصر الثقافية الفلسفية والتأكيد على اللحظات الأكثر بروزاً في النقاش.

يتطلب مجموع هذه المداخلات بعض المواصفات لمدير الجلسة. فمن ناحية، هذا يتطلب انفتاحاً عقلياً كبيراً، ومن ناحية أخرى، يتطلب ثقافة فلسفية معينة، وأخيراً قدرة على التنقل سواء من أجل قراءة الإشكاليات كما يعبر عنها أو من أجل تجسيدها أو جعلها ذات شكل تربوي، رابطاً بين المفهوم **le concept** والمعيش **le vècu**. وعلى هذا الصعيد، من غير المؤكد أن التأهيل التقليدي لأساتذة الفلسفة يكفي

لتلبية هذه الشروط. ومن ينجحون في هذا التمرين، إنما يفعلون ذلك لأسباب خاصة بهم. إن ترميز المفاهيم والتصور التاريخي والشكلي للفكرة غالباً ما يقيدان الاختصاصي في هذا المجال. وإذا ما أكثر من التركيز على صياغة الأفكار أكثر من نشوئها، فإنه سيشعر بصعوبات معينة في إنشاء هذه الممارسة المستوحاة من التوليدية التي لم يتعود عليها، بل إنها مخالفة للتعليم الذي تلقاه. ومع ذلك، بفضل هذا الطلب في التفلسف الذي يصدر عن مواطنينا ربما يظهر جهد في إعادة التفكير بالديالكتيك الفلسفي، إذا ما تجشمنا عناء ذلك، وبخاصة يكون نافعاً للتعليم في الصف النهائي من الثانوي حيث ثمة فارق كبير فيما يخص الرؤية التقليدية لهذه المادة. وبانتظار ذلك، سيكون من الممكن استدعاء أولئك الذين اكتسبوا خبرة في المقاهي لإضافة فكر إضافي في هذه الصفوف.

وكما قلنا في مرات عديدة سابقة، المقهى الفلسفي مفهوم عام يتعلق تطبيقه الخاص بمدير الحوار بصورة خاصة. ويفسح استقلال كل مشروع خاص المجال واسعاً للمبادرة الشخصية. ولهذه الأسباب ظهر عدد كبير من الطرق المختلفة، وسوف نعطي هنا بعض الخطوط العريضة. إضافة إلى المقاهي الفلسفية التي تحدثنا عنها، ظهرت أيضاً محترفات تنعقد إما في مقهى أو مكتبة أو قاعة مشتركة أو غيرها. وبعض المحترفات تعمل على نصوص مؤلفين، على المبدأ التوليدي نفسه، مستخدمة النص كبداية تمهد لظهور إشكاليات مختلفة. وهنا يجب على المدير أن يضيف إلى معرفته نوعاً من الأسئلة المفتوحة تسمح للمجموعة بالقيام بالعمل المطلوب. ومحترفات أخرى تتبع أسلوب الأسئلة المتبادلة بين المشاركين من أجل حفر موضوع معين. والمقصود هنا التمييز بين قراءة خاصة لمشكلة ما من الأسئلة التي يمكن طرحها بمناسبة هذه القراءة. بالتناوب، يقوم المشاركون بالاقتراح ثم بالسؤال، ويتعلمون هكذا بأنفسهم مهمة إدارة الممارسة التوليدية. وآخرون يطلبون من المشاركين تحضير مقدمة صغيرة للنقاش، مشتغلين قليلاً على الموضوع مسبقاً، من أجل الانطلاق مباشرة إلى عدد معين من المفاهيم المفتاحية، ذات مراجع أو بلا مراجع. وهذا دور يمكن أن يقوم به مدير الحوار أيضاً، موقظاً الحديث "المفحم"، يمنع سلفاً أي نقاش. وبعضهم الآخر أيضاً يبنون عملهم بطريقة خاصة، ويقسمون المهام بين مهدئ ومدير وملخص. وهذه الرؤى المنهجية تبقى بحاجة للتطوير في مقالات آتية.

وثمة تنويعات أكثر خصوصية للمقاهي الفلسفية تستخدم وسيلة فيلم معين من أجل توليد نقاش كهذا، وهذا ما يجري في سينما أو في صالة بعد مشاهدة فيلم فيديو. والأمر عينه يمكن أن يتم في مسرح، بعد عرض مسرحية، حيث يدعى المخرج والممثلون إلى المشاركة في النقاش. أو أيضاً مع ضيوف يحاولون فتح نقاش فلسفي وذلك بحسب مهنهم، مثل العدالة أو الفن أو التعليم. وهناك تمرين آخر، أكثر صعوبة، وهو حديث يجري مع شباب يمرون في صعوبة تربوية أو اجتماعية. وتبقى هذه المواقف أكثر خصوصية وتصبح أحياناً أقرب إلى النقاشات النفسية منها إلى الفلسفية. على الرغم من أن بعض الصفوف في مناطق فقيرة يجب أن يواجهها معلمو الفلسفة، توافق تماماً هذا الوصف. ودائماً في مجال هذا المقهى الفلسفي، وبالعقلية نفسها، نشأ صحف كتبها قارئوها ونشرات إذاعية في محطات محلية.

خاتمة:

الأسباب التي تفسر ظهور الرغبة في التفلسف بين مواطنينا متعددة. ويمكن مباشرة تحديد عاملين اثنين يبدو أنهما رجرجا هويتهم بصورة جادة: فقدان الثقة بالمثل الكبرى أو الأيديولوجيات الكبرى، سواء

أكانت سياسية أو دينية، والأزمة الاقتصادية مع نتائجها الاجتماعية. من المؤكد أن "طريقة" براقة قد ظهرت. كم من الأشخاص يأتون إلى هذه المقاهي الفلسفية مرة واحدة ووحيدة، وهي مسألة أن يقولوا إنهم قصدوا هذه الأماكن. ولكن مم لا يمكن إنكاره، كما يؤكد ذلك العدد الكبير والجدي من المشاركين، أن شيئاً ما جوهرياً وواقعياً يبقى. كم من الوقت ستدوم هذه الظاهرة؟ وماذا سيحل بها؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال. ولكن هل تكمن هنا مشكلة الفيلسوف؟ يبدو بالأحرى أن مسؤوليته ـ إذا آمن أن مهمته تتطلب مسؤولية معينة ـ هي في الإجابة على هذا السؤال دون الاهتمام بشرعيته أو بافتعاليته. ربما كان عليه تأمين مشروعية طلب غير واثق من نفسه.

على أية حال، لا يمكن للفيلسوف أن يكتفي بتجاهل عصره لائجاً إلى الأبدية، مادام هذا العصر يضع عملية التفلسف على المحك بصورة جدية. في عالم صار يقتصر أكثر فأكثر على البراغماتية **Le pragmatisme** والنفعية **lutilitarisme**، يبدو أن الفلسفة مضطرة للإقامة في الصفوف وفي المكتبات، تحت طائلة الهجر بسبب عدم وظيفيتها وغياب فعاليتها. فحتى الآن، لم تصمد الفلسفة أمام الانقلاب فحسب، بل إنها عاشت بسبب هذه الانقلابات. وظهور المثالية الأفلاطونية، والهجر الديكارتي للسلطات، والقلب الكوبرنيكي لكانط والشك النيتشوي الخ، ليست إلا مراحل في طريق الفكر الإنساني الطويل. ولم تكن أية مرحلة من هذه المراحل متوقعة مسبقاً، وهي لم تمثل إلا توفر جهد ديالكتيكي، مرفوض من البعض، ومؤيد من البعض الآخر. بعد خمسة وعشرين قرناً، الطلب قائم من أجل العودة إلى الينابيع، إلى بساطة سقراط العلمية. لماذا لا نخاطر بذلك؟ فالفلسفة لن تخسر شيئاً، وهي تعرف كيف تستفيد من كل شيء.



The World Letters, No 129

Winter – 2007, thirty – Two year

Contents



الآداب العالمية، العدد 129، شتاء 2007

السنة الثانية والثلاثون

المحتويات

❑❑❑